BEITRÄGE ZUR ANTIKEN DENKMÄLERKUNDE: MONUMENTA MUSEI MEERMANNO-WESTREENIANI, ...

Karl Bernhard Stark

Digitized by Google

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK
0851 1872

Digitized by Google

86 K41
1

Digitized by Google

KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK
0851 1872

Digitized by Google

86K41
1

Digitized by Google

Beiträge

zur

antiken Denkmälerkunde.

Von

K. B. Stark.

I. Monumenta musei Meermanno-Westreeniani.

Nebst

der Veröffentlichung einer unedirten Statue des Antiquariums zu Mannheim.

(Abdruck aus den Berichten der phil.-hist. Classe der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1860.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Dem Meister

der archäologischen Interpretation

Herrn

Professor Dr. F. G. Welcker

in Bonn

zu der Feier

seiner fünfzigjährigen Professorenthätigkeit

am 16. October 1859

in Verehrung und Dankbarkeit

dargebracht

von dem Verfasser.

Digitized by Google

Digitized by Google

Bei einem Besuche der Kunstsammlungen und gelehrten Anstalten Hollands Ende August 1858 fand ich im Haag leider die in der königlichen Bibliothek befindliche ausgezeichnete Münz- und Gemmensammlung durch einen bedeutenden Umbau, der in dem Gebäude vorgenommen wurde, ganz unzugänglich, aber die überaus grosse Freundlichkeit und Gefälligkeit des Vorstandes der königl. Bibliothek, des Herrn Holtrop, dessen Verdienste um die Geschichte des Drucks und Holzschnittes wie dessen umfassende literarhistorischen Kenntnisse allgemein bekannt sind, verschaffte mir den Eintritt in eine, soviel ich weiss, dem archäologischen Publikum[1]) bisher gänzlich unbekannt gebliebene Sammlung, die von einem reichen Privatmann, dem Baron Westreenen, in langen Jahren auf vielfachen Reisen gesammelt, aber ebenso sehr auch den Augen seiner nächsten Freunde entzogen, nach dem Tode des Besitzers mit einem grossen Palaste und bedeutenden Geldmitteln als Vermächtniss in den Besitz des Staates übergegangen ist. Auch jetzt noch fehlt es nicht an wunderlichen Bestimmungen, wie z. B. dass die Sammlung nur zwei Donnerstage in jedem Monat dem Publikum zugänglich ist, dass sie trotz der bedeutenden Geldmittel nicht vermehrt werden soll u. dergl. Was innerhalb der einmal gezogenen Gränzen aber zur würdigen Anordnung und Nutzbarmachung der Sammlung im Interesse der Wissenschaft gethan werden kann, geschieht gewiss unter der jetzigen Verwaltung, an deren Spitze Herr Holtrop

1) Für das grössere Kunstpublikum in Deutschland ist eine kurze Besprechung der Sammlung im deutschen Kunstblatt 1854, n. 42 von V. in Amsterdam erschienen. Ueber die darin befindlichen Manuscripte mit Miniaturen, die Holzschnitte und Kupferstiche hat G. F. Waagen einen eingehenden Bericht gegeben in derselben Zeitschrift Jahrgang 1852 No. 28. 29. 30. 31.

Digitized by Google

steht. Ein wissenschaftlicher Katalog und Publikationen der wichtigsten Gegenstände möchten dabei zunächst ins Auge zu fassen sein. Bedauern muss man freilich, dass in Holland ausser dem würdigen und thätigen Vorsteher des Leydener Reichsmuseums keine einzige wissenschaftliche Kraft den antiken Kunststudien zugewandt ist, dass auf keiner der in streng philologischer Beziehung so tüchtig ausgestatteten Universitäten auch nur eine Vorlesung über Archäologie gehalten, geschweige eine methodische Anleitung zum Studium der antiken Denkmäler gegeben wird.

Einstweilen erlaube ich mir die archäologischen Notizen, die ich mir bei einem einmaligen Besuche gemacht habe, kurz mitzutheilen und dann vier anziehende Denkmäler, deren Zeichnung auf meine Bitte Herr Holtrop von einem sehr geschickten Künstler ausführen liess, zu veröffentlichen und eingehend zu besprechen. Die treffliche Ausführung derselben verpflichtet uns gegen dem Künstler, Herrn ~~Nyhoff~~, wie die Liberalität und rasche Fürsorge dabei gegen Herrn Holtrop zum lebhaftesten Danke.

Kapitel I. Archäologischer Gesammtbestand der Sammlung.

Es giebt kaum einen Zweig künstlerischer Technik und eine kunstgeschichtliche Periode, die in den mannigfaltigen Räumen des Palais Westreenen nicht vertreten wäre: von kleinen ägyptischen Anticaglien zu griechisch-römischen Marmorwerken, Bronzen, antiken Thongefässen, Münzen, zu byzantinischen Gemälden, Gemälden der altitalienischen wie der nordischen Schulen, zu Siegeln, Münzen und Medaillen, zu kleinen Werken in Bronze und Marmor der ersten Renaissance, des Rococo, wie der Neuzeit, dann vor allem zu dem kostbaren Schatze im Bibliothek-saal an Miniaturen der Flandrischen Schule, besonders jenem ganz bewundernswerthen für Karl V. von Frankreich von Jan von Brügge 1371 gemalten Miniaturcodex einer französischen Bibel, an ersten Drucken, an Prachtdrucken, an ältesten Holzschnitten und Kupferstichen, wandert man mit immer neuer Ueberraschung. Verweilen wir etwas länger im Zimmer der Antiken, so fallen uns zunächst einige freistehende Köpfe, Statuetten, Aschenbehälter auf. Ein kleiner Herkules in Marmor, ruhig stehend, mit dem Löwenfell über den linken Arm geschlagen, in der Rechten die Keule nach unten angelehnt, ein männ-

Digitized by Google

licher Kopf von rosso antico, fälschlich als ein römischer Portraitkopf bezeichnet, während er vielmehr ein jugendlicher Idealkopf ist, ein Liviakopf, zwei spätrömische Kaiserköpfe begegnen uns hier. An einer Aschenkiste zieht sich rechts und links von der Inschrift und an beiden Seiten ein Blumen- und Fruchtkranz hin; vorn zeigen sich dabei zwei pickende Vögel. Die Inschrift lautet:

D. M.
ATERIAE SABINAE
VXORIPIETATEETCASTITATE
INCOMPARABILI
VIX. ANNOSXLV
CLODIVSMOERENS
POS.

Zwei Schränke sind mit Anticaglien der verschiedensten Art angefüllt, besonders kleinen Bronzen, unter denen manche Fälschung sich befindet, Mercur wie meist in derartigen Sammlungen am Rhein eine grosse Rolle spielt, Terracotten, kleinen Gefässen aus rother Erde, wie sie so massenhaft in Holland selbst, so im Forum Hadriani gefunden werden, kleinen Gläsern, einzelnen Marmorfragmenten, Mosaiktheilchen. Als das Bedeutendste und wahrhaft Anziehende zeigten sich mir bei näherer Musterung sofort das Fragment einer Marmorstatuette und die zwei Reliefs, deren Beschreibung und Erklärung uns unten näher beschäftigen soll. Alle jenen kleinen Bronzen werden weit übertroffen an Kunstwerth durch einen grossen Bronzegriff, wie es scheint eines Spiegels, oder Halter überhaupt, den Herr Holtrop mit Recht in einer brieflichen Mittheilung »d'un modèle parfait, un chef d'oeuvre« nennt. Auch diesen können wir in einer Zeichnung vorlegen und einer genauern archäologischen Untersuchung unterwerfen.

Wie ist man erstaunt, in einem eigenen Schranke dieses Zimmers endlich einer ganzen Reihe von Gegenständen zu begegnen, die uns nach der vorherrschenden Menge von Werken römischer Technik mittleren Werthes nun in eine ganz griechische Kunstwelt einführt und worunter Stücke erlesenster Art sich befinden! Ich meine die Reihe Vasen aus der Sammlung

Digitized by Google

Canino, von der der grösste Theil nach München, einiges auch nach Leyden, gekommen ist. Auch in der vollständigsten Uebersicht der Schicksale der Vasen und ihrer gegenwärtigen Besitzer bei Jahn (Beschreibung d. Vasensammlung d. König Ludwig. München 1854. Einleitung p. XVIII. XIX.) finden wir von der Existenz solcher hier nichts erwähnt[2]). Wir begegnen Beispielen aller Stilgattungen von der ältesten Gattung von Gefässen mit hellem, gelbem, auch weissem Grunde und braunen sowie violetten Figuren *(A)* zu dem strengen Stile schwarzer Figuren auf hellem, ja auch weissem Grunde *(B)*, dann zu der Mehrzahl edelsten Stiles mit hellrothen Figuren auf schwarzem Grunde und glänzendstem Firniss *(C)*, endlich zu Beispielen der flüchtigen jüngeren Zeichnung *(D)*. Folgende sind die Gefässe, über die ich mir bei immerhin rascher Durchsicht Notizen gemacht habe.

A. Die älteste Gattung ist durch eine grosse zweihenklige Amphora glänzend vertreten. Drei Reihen von Thieren umgeben den unteren Theil des Gefässbauches: Leoparden, Sirenen und Stiere, darüber Leoparden und Böcke, Esel und Schwäne. Der obere Theil des Gefässkörpers zeigt eine Hauptdarstellung und eine unbedeutendere der Rückseite. Herakles mit Löwenfell angethan und mit Schwert bewaffnet greift nach Deianira, die auf dem Rücken des auf die Vorderfüsse niedergesunkenen Kentauren Nessos sitzt; davor befinden sich drei weibliche und eine männliche Gestalt, hinter Herakles eine weibliche und zwei männliche Gestalten. Auf der Rückseite ist eine erotische Scene gebildet: 7 nackte Gestalten in begehrlichen Stellungen. Dabei finden sich auf der Vorderseite folgende wie es scheint bedeutungslose Inschriften:

NOEϷOA NOIM NOΛOI ϷOΠVT ΠOϟC ƎEOΛLCH ΓVOFCOL und auf der Rückseite TOTVOL TOTOI TVODIO EIOF HOOI.

---

2) Durch O. Jahns Güte erhielt ich folgende katalogische Arbeiten über die Vasenfunde und Sammlung des Prinzen von Canino: Museum étrusque de Luc. Bonap. prince de Canino. Viterbe 1829; Descript. d'une collect. de vases peints etc. par J. de Witte. Paris 1837; Réserve étrusque, Londres 1838; Notice d'une collection de vases peints tirés des fouilles faites etc. par feu le prince de Canino, Paris 1843 und 1845. Es ist mir jedoch nicht gelungen, in denselben die hier beschriebenen Stücke mit Evidenz nachzuweisen, sowie es bei dieser vorläufigen Beschreibung durchaus nicht gerathen schien, sie mit den vielfach sich darbietenden Parallelen zu beschweren.

Digitized by Google

Der Hals des Gefässes ist mit einer doppelten Palmettenstellung in der an das assyrische Ornament erinnernden Form verziert.

B. Zur Gattung mit schwarzen Figuren auf hellem Grunde gehört 2. eine grosse zweihenklige Amphora mit zwei grossen Darstellungen, Verzierung am Hals und am Fusse. Herakles, mit Löwenfell und Schwert bewaffnet, weit ausschreitend, hält in der Rechten die Keule gehoben, mit der Linken fasst er den Helmbusch einer auf ein Knie gesunkenen Amazone, die Speer, Schild und Schwert hat. Hinter ihr schreiten eilig zwei Amazonen mit gezogenen Schwertern herbei, hinter Herakles eilt eine Amazone mit Bogen und Köcher und hoher asiatischer Kopfbedeckung herzu. Die Hinterseite weist eine der bekannten Abschiedsscenen junger Helden: zwei stehen sich einander gegenüber, sich die Hand reichend; der junge Mann mit Helm, Schild und Beinschienen ausgerüstet; das Zeichen des Schildes sind drei Kugeln. Daneben zwei Greise, deren einem ein Knabe etwas darreicht.

3. Ein grosses tassenförmiges Gefäss (*σκύφος*) ebenfalls mit Heraklesdarstellung: Herakles, gegenüber einer Amazone, zu den Seiten Iolaos und eine andere Amazone.

4. Grosser Lekythos: Herakles würgt ein in Schlangengestalt ausgehendes Ungeheuer mit bärtigem Kopf (Triton).

5. Eine zweihenklige Amphora mit schwarzen und violetten Figuren auf weissem Grunde (vgl. über diese Gattung Jahn Einleitung p. LXXIII). Ein bärtiger Dionysos sitzt auf dem Pfühl eines Bettes mit darüber sich rankendem Weinstock; vor ihm kniet ein bärtiger Satyr, die rechte Hand erhebend, wie erschreckt. Hinter ihm eilt ein Viergespann mit Wagenlenker fort. Weinstöcke schliessen das Ganze.

6. Zweihenklige Amphora: bärtiger Dionysos mit Füllhorn, zwei scherzende Satyrn zur Seite, der eine fort- der andere herbeieilend. Die Rückseite zeigt drei Krieger; zwei mit Schilden bewaffnet, ruhig stehend; Schildzeichen drei Kugeln und Hintertheil eines Thieres.

7. Kleine zweihenklige Amphora, hellgelb mit bräunlich schwarzen Figuren flüchtiger Zeichnung: sitzender bärtiger Dionysos mit Epheubekränzung, ein Panther und ein zweiter hinter ihm, daneben ein nackter bärtiger Satyr, vor dem eine bekleidete weibliche Gestalt forteilt.

Digitized by Google

8. Kleines schlankes zweihenkliges Gefäss mit flüchtiger Zeichnung: eine Frau weist einen Satyr ab, während ein anderer begehrlicher ihr sich naht, Weinranken darüber; zu beiden Seiten ein Schwan. Rückseite: eine jugendliche Gestalt mit Köcher, phrygischer Mütze, Speer, zwischen zwei beschildeten Kriegern, deren Zeichen ein schwarzes Kreuz und drei Kugeln sind.

C. Gefässe mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde edelsten Stiles.

9. Zweihenklige Amphora: einem jugendlichen Krieger reicht eine weibliche Gestalt eine Schale, eine andere weibliche Gestalt die Hand.

10. Dreihenklige Hydria trefflichen Stiles. Um den Hals eine Verzierung von Ranken und Palmetten, unten ein Mäanderband. Von oben schwebt ein Eros herab, rechtshin eilt ein Mädchen in ärmellosem Chiton fort.

11. Grosse dreihenklige Hydria mit Astragalenband oben, Blätterverzierung unten. Ein grosses fein ausgeführtes Schiff mit ausgespanntem Segel, Augen am hohen Hinterbord, schwimmt auf Meereswellen von springenden Delphinen umgeben; ein Steuermann, zwei Paare sich gegenübersitzender Ruderer und eine sechste Gestalt (Schiffsherr oder *κελευστὴς*) befinden sich darin. Folgende Buchstaben befinden sich dabei: ICONIV:.

12. Zweihenkliger bauchiger Krater mit Palmetten und Olivenkranz oben, unten Wellen als Verzierung. Zwei Paare von je einem Mädchen und nacktem Jüngling sind in der Mitte dargestellt: bei dem einen Paar reicht die weibliche Gestalt eine Taube, der Jüngling einen Apfel, bei dem anderen reicht jene einen Ball, dieser, der in der anderen Hand einen Stab hält, eine Schale. Eine reizende Darstellung von gegenseitiger Liebeswerbung.

13. Grosser Krater in der vaso a campana genannten Form mit prachtvollen Doppelhenkeln. Ein Epheukranz umgiebt den oberen äusseren Rand. Die Vorderseite zeigt einen Eros, geflügelt, mit Bekränzung und Bindenkopfschmuck, der Epheu- und Olivenzweig haltend an eine Frau herantritt, welche mit Schmuckkästchen und Spiegel davon eilt. Den Revers bilden zwei stehende Mantelfiguren mit runden und kastenartigen Gegenständen in den Händen.

Digitized by Google

14. Zweihenklige Schale mit Fuss (Kylix). Innendarstellung von einem Epheukranz umgeben: ein nackter geflügelter Eros mit weiblichem Kopfschmuck, einen Kranz haltend, sitzt auf einem Felsen; zwei Tänien hängen zur Seite. An der Aussenseite zeigen sich zwei sitzende Frauen Kästchen und Binde haltend.

15. Zweihenklige Kylix mit trefflichem Firniss. Innen erscheint ein nackter Jüngling im Begriff sich zu rüsten, ein Band umgiebt sein Haar, er ist mit beiden Händen beschäftigt sich eine Beinschiene anzulegen, die andere liegt daneben, daneben lehnt Schild, Speer, Schwert und Schwertgehänge. An der Aussenseite rüsten sich sechs Krieger, der eine mit Schwert, der andere mit Helm, der dritte mit Schild (Schlange als Zeichen), der vierte mit Speer und Schild (Ochsenkopf als Zeichen), der fünfte mit Beinschienen, der sechste mit Schild (Seepolyp als Zeichen).

16. Grosser Lekythos: zwischen Ranken und grossen Palmetten vorn eine weibliche Gestalt mit Schwan auf dem Schoos sitzend, über der ein runder flacher Gegenstand aufgehängt ist; ihr in dem Rücken ein nackter Jüngling, die rechte Hand zurück an einen Stab angelegt; hinten eine weibliche Gestalt mit Spiegel und Gefäss.

17. Lekythos mit Darstellung eines Adlers.

D. Gefässe mit hellgelben Figuren in flüchtigem Stile und Gefässe mit Reliefverzierung.

18. Einhenkliges offenes Gefäss (*κύαθος* oder *κοτύλη*): zwischen sehr reichen Palmetten und Ranken sind zwei jugendliche Köpfe flüchtig gezeichnet.

19. 20. Zwei grosse schwarze Kannen (*πρόχους*) mit Relief von Epheuranken, Reihen von Bären, Hirschen, wieder Bären und dazwischen gestellte spitze Blätterreihen.

21. Stierköpfiges Rhyton.

Kap. II. Plastische Denkmäler aus dem Museum Meermanno-Westreenianum.

§ 1.

Hermes Kriophoros, ein Spiegelhalter von Bronze. Tafel I.

Fassen wir zuerst die tektonische Anordnung dieser im Ganzen 26 Centim. hohen, wohl erhaltenen Bronze auf, so zerfällt

Digitized by Google

das Ganze in vier Haupttheile: zunächst in einen nach unten als freiendend charakterisirten knopfartigen Körper, bestehend in einem nach unten gerichteten Widderkopf mit hervorstehenden gewundenen Hörnern, zweitens in einer schlanken, nach oben in zwei Arme sich theilenden, als zum Umfassen und zugleich Halten nach oben bestimmt charakterisirten Haupttheil, künstlerisch durchgebildet als nackte hochgezogene, die beiden Arme stützend zu den Seiten des Kopfes erhebende männliche Gestalt. Drittens schliesst das Ganze ein breiter, durchbrochener getragener Gegenstand, bestehend zunächst in einem horizontal auf dem Kopfe des Trägers vermittelst eines durch den Eierstab charakterisirten Polsters aufruhenden Tragbalken, der an beiden Enden in eine leichte Volute ausgeht. Auf diesem liegen sich den Rücken zukehrend zwei Widder mit gewundenen Hörnern, die Vorderbeine eingeschlagen, die Hinterbeine rittlings an den Seiten angelegt. Diese Widder sind selbst mit ihren Häuptern wieder Träger eines schmäleren Kastens, der an beiden Seiten aufwärts und auswärts wenig sich biegt und als einfache dorische bekrönende Kranzleiste gebildet ist; auch er hängt mit den unteren Tragbalken durch ein schmales Mitteltheil zusammen, das durch ein aufrechtstehendes herzförmiges Blatt verdeckt wird. Wer erkennt hier nicht die tektonisch freie Behandlung des architektonischen in Hauptbalken, Fries, Kranzgesims zerfallenden Gebälkes? Ueber der Mitte der oberen Leiste erhebt sich endlich viertens eine breite nicht tief gegliederte Palmette. Die ganze Anordnung des oberen Theiles weist darauf hin, dass er selbst bestimmt ist einen grösseren runden, eingebogenen, aber selbständigen Körper aufzunehmen, der durch Nägel oder Löthen hinter jener Palmette befestigt war.

Mit dieser tektonischen strengen und wohl durchdachten, aber ebenso mannigfaltigen Anordnung stimmt der plastische strenge Charakter der Thier- und vor allem der Menschenbildung. Wir sehen, wie bereits erwähnt, eine nackte, gestreckte männliche Gestalt im jugendlichen, aber ganz entwickelten Alter, dem des griechischen Epheben, vor uns, die Füsse neben einander auf die Vorderballen gestellt, Unter- und Oberschenkel stark, sehnig, nicht fleischig, kräftig gestreckt; die Weichen scharf markirt, sowie die Linien zu den Schamtheilen, die in zierliche Locken gelegte Haare umgeben; der Unterleib ist eingezogen und schmächtig, darüber erhebt sich eine breite,

Digitized by Google

kräftige, gewölbte Brust mit scharfer Umzeichnung der beiden Brusttheile. Die zu dem Oberarm führenden Muskeln sind durch die nach beiden Seiten in gleicher Fläche gehobenen Arme stark angespannt. Die Ellenbogen bilden einen rechten Winkel, indem die Unterarme zu beiden Seiten des Kopfes sich etwas schräg der zu tragenden Last zurichten; nur die innern Ballen der tragenden Hände sind sichtbar. Ein starker Hals trägt den ganz streng nach vorn geradeaus gerichteten Kopf. Das Gesicht zeigt unten ein langes Oval, die obere Stirnrundung ist mehr breit und gedrückt. Die scharfen, fast eckigen Linien, die Stirn und Augenhölung begränzen, die etwas schräg einwärts gestellten, langgezogenen Augen, der geschlossene Mund, das markirte Kinn sind ebenso sehr Beweise des strengen altgriechischen Stiles, als uns in der edeln langen Nase, der Kleinheit des Mundes, dem Lebensvollen der Lippen, der feinen Rundung von Wangen und Unterkinn die Idealität griechischer Kunst überhaupt entgegentritt. Um den Kopf ist einer flachen Perrücke ähnlich das Haar in zierliche parallele, senkrecht auf die Stirne gerichtete Locken gelegt, zu beiden Seiten des Untergesichts und des Halses fällt auf die Schulter das Hinterhaar als einheitliche Masse mit parallelen Lagen herab.

Fragen wir zuerst nach der unmittelbaren Bestimmung dieses tektonischen Gegenstandes, so ist zunächst, wie wir bei der Beschreibung im Einzelnen sahen, das Ganze als Halter oder Träger eines grösseren, rundlichen Gegenstandes sicher. Es fragt sich nun zunächst: gehört es zu einem Gegenstande, der auf dem Boden seinen Stützpunkt hat, diente dieser als Fuss, als Stütze desselben, als einer allein oder einer unter mehreren? also, haben wir den Träger zu einem Dreifuss etwa oder einem Candelaber oder Thronsitz oder dem Fussgestell eines dieser Gegenstände oder eines Beckens, wie menschliche Gestalten so vielfach und gerade so mannigfaltig in der Zeit des strengen Stiles gebildet wurden, wofür es uns an Beispielen aus etrurischen Gräbern wie Pompeji und Herculaneum nicht fehlt? Zunächst müssen wir sagen, die ganze Bildung ist der Art, dass wir uns nicht, wie so vielfach bei Candelabern, mehrere Stücke der Art übereinander angebracht denken können, und doch wieder ist die Höhe so beschränkt, dass immerhin ein derartiger Träger für einen vom Boden sich erhebenden Gegenstand zu klein wäre, und andrerseits ist der Gegenstand so rund und voll ausgearbeitet,

Digitized by Google

so reich ausgeführt, dass er nicht als an einem blossen Fussgestell angebracht gedacht werden kann. Es bliebe also nur ein Gegenstand übrig, der bestimmt war, auf einer Tischplatte erst aufgestellt zu werden. Dem aber widerspricht das untere Ende, der Widderkopf, weil er das Aufsetzen auf dem Boden oder einer Basis unmöglich macht. Wer irgend mit griechischer Tektonik bekannt ist, weiss, dass zu der Gliederung des zum Aufsetzen bestimmten Theiles ein alter Techniker nie den Kopf eines Thieres, sondern nur die Füsse desselben, also Klauen aller Art, auch wohl Menschenbeine, etwa auch ein ganzes, an der Erde kriechendes Thier, wie Schildkröte, Schnecke anwendet, dass der Kopf durchaus als ein nach oben Endendes oder frei Herausragendes, Hängendes und mit vollem Recht gebildet wird.

Wir können also hier nur an einen Träger eines Gegenstandes denken, der Halter ist oder Griff, bestimmt in der menschlichen Hand frei gehoben zu werden.

Es könnte also ein Halter sein zu einer Waffe, einem sonstigen Instrument, zu einer Schale, endlich einem Toilettengeräth. Zu einem Schwert- oder Messergriff eignet es sich wegen seiner Grösse, Gestrecktheit und den oberen sehr breiten, zur Aufnahme eines noch breiteren und rundlichen Gegenstandes eingerichteten Theiles nicht. Was Schalen mit Griffen, Schöpflöffel, siebartige Löffel betrifft, so sind die Halter der letzteren dem leichten, beweglichen Gebrauche gemäss durchaus schlanker und einfacher gehalten; die Zahl der ersteren ist unter den Monumenten gegenüber der einfach runden Form der Opferschale (patera) ausserordentlich klein und dabei der Stiel immer gleichmässig kurz, dick mit Thierkopfenden: so auf einem späteren Basrelief zu Pisa bei Inghirami Monum. etruschi Ser. VI. No. 3, so ein thönernes von Caylus publicirtes Gefäss (Inghirami a. a. O. Ser. VI. N. 5), so ein bronzenes Gefäss aus Pompeji (Roux und Barré Hercul. und Pompeji VI. Taf. 69); es ist die Form unsers Tiegels. Was aber die von Gerhard (Etrusk. Spiegel S. 82. Anm. 86. S. 91. 92. 95) für Schalen oder Schüsseln erklärten Denkmäler mit den kunstreichen unserem Denkmale entsprechenden Griffen betrifft, so werden wir sie weiter unten durchaus als Spiegel erwiesen finden, eine Bezeichnung, von der Gerhard für diese Specialfälle nicht hätte abgehen sollen. Ich will hier schon auf eines aufmerksam machen: schwerlich würde ein Grieche eine mensch-

Digitized by Google

liche langgestreckte tragende Gestalt benutzt haben für ein Instrument, das gerade horizontal getragen wird, wie ein derartiger Napf mit Stiel; für einen Thierkörper ist das natürlich nicht unpassend.

Alles vereinigt sich zur Annahme des Griffes eines Spiegels oder Spiegelbehälters, indem wir dabei die antiken runden Metallspiegel im Auge haben. Dass jene Spiegelbehälter oder Spiegelhalter als *στρογγύλα λοφεῖα* bereits durch Aristophanes (Nub. 746) wohlbekannt sind, dass Exemplare mit Bändern (Gerhard Etr. Spiegel, Taf. XX), ausgezeichnet mit Zeichnungen im Innern, mit Reliefs auf den convexen Seiten, erhalten sind, brauche ich wohl kaum zu erwähnen. Sind an den gewöhnlichen kleinen Exemplaren von Spiegeln die Stiele einfach und in unmittelbarem Zusammenhang mit der Scheibe gearbeitet (Gerhard a. a. O. Taf. XXII—XXX), so können wir eine ganze Scala reicherer Ausschmückung verfolgen: zunächst endet der Stiel in Thierköpfe von Rehen, Stieren, Widdern (Gerhard Taf. XXIV, 1—4. 6—10. 13—15. XXIV, 10. 12. 13—19), der Uebergang in die Mündung des Spiegels oder des Anheftepunktes wird mit Blumen, Palmetten, Köpfen in Relief, ganzen kleinen Gruppen in Relief oder Zeichnung geschmückt, ein Querstock tritt ein in Voluten endend (Gerhard a. a. O. Taf. XXV—XXIX). Einen merkwürdigen Uebergang bildet endlich ein Silberspiegel mit Griff, an dem eine stehende nackte männliche Gestalt mit Stab in Relief sich befindet (Inghirami Mon. etruschi VI. tav. C. 2. N. 3).

Wenden wir uns nun zu ganzen Statuetten, deren Verbindung mit einem Spiegel oder Spiegelbehälter unzweifelhaft ist, so begegnen uns hier weibliche, männliche und mannweibliche Gestalten; die zweiten bieten für uns das grösste Interesse, da sie die schlagendsten Analogien zu unserem Denkmal an die Hand geben. Ist die bekannte und publicirte Zahl nicht gross, so ist daraus auf die Seltenheit solcher Bildungen auch im Alterthum kein Schluss zu machen, da unter der grossen Zahl von kleinen Bronzestatuen, die irgendwie als tragend mit gehobenem Arm, oder mit Aufsatz, oben schliessender Palmette, oder Blumen bezeichnet sind, auch Spiegelhalter sich befinden werden; so wird dies von einer nackten Venusstatuette mit Blatt oben in der Dresdener Sammlung (Hettner Bildw. d. kön. Antikens. in Dresden 1856. S. 93) schon angenommen. Von weiblichen

Digitized by Google

Statuetten haben wir bei Gerhard etrusk. Spiegel Taf. CXVII und CXXXVIII (Micali Mon. p. serv. alla stor. etc. t. L. 3) zwei interessante Beispiele, dort eine weibliche nackte Gestalt mit Schmuck um Hals und Arm, den rechten Arm gehoben im rechten Winkel zu dem breiten Kopfaufsatz oder Polster, welches die Spiegelrundung trägt, in der Venus und Amor als Einzeichnung sich finden, in mässiger, fast plumper Arbeit, hier eine bekleidete weibliche Gestalt in streng derber, nicht idealer Tracht, den linken Arm eingestemmt, den rechten nach oben zur Haltung des Polsters gehoben, sichtlich eine Dienerin darstellend; über ihr befindet sich dann ein concaver Spiegelbehälter mit Relief im Innern; der Stil ist besser, sorgfältiger, als bei der ersten Gestalt.

Mit dem Spiegel noch verbunden ist in Pompeji als Griff ein Hermaphrodit gefunden, in Stellung und unterer Bildung der von uns publicirten Gestalt entsprechend, auf einem Widderkopf stehend, die gehobenen beiden Arme tragen aber nicht unmittelbar; vom Kopf fällt nach hinten ein Schleier herab (Roux und Barré, Herculanum und Pompeji VI. Ser. 3 t. 91).

Von noch grösserem Interesse sind für uns die ganz männlichen, hier in Betracht kommenden Gestalten, welche sich auch durch den mehr oder weniger festgehaltenen archaischen Stil unserem Denkmale nähern. Es kommen hier in Betracht zwei bei Gerhard (Etr. Spiegel Taf. XXX und Taf. LX) abgebildete Gegenstände, ferner ein Denkmal aus Pompeji (Roux und Barré VI. Serv. 3. Taf. 91; Overbeck, Pompeji S. 323), ferner ein bereits bei la Chausse (Mus. Roman. II, 22), dann bei Creuzer (Symbolik und Mythologie III. Heft 3. n. 9, Aufl. 3) publicirter Spiegel mit Griff, endlich die borgianische Erzfigur mit der Inschrift ΑΠΙΟVΜ (Sutina), ebenfalls von Gerhard S. 89. Note 131 erwähnt, wie es scheint, noch nicht edirt. Die Bildung der jugendlichen nackten Gestalt, die Stellung der Füsse, die Hebung der Arme scheint bei allen dieselbe zu sein. Nur bei dem vorletzten Denkmal ist der rechte Arm gehoben zum Tragen, der linke dagegen ruhig an der Seite hängend und einen Zipfel der auf der Schulter und hier sichtbar werdenden Chlamys fassend. Ueber die Details kann ich nur bei den drei ersten Denkmälern genau berichten und sie bieten gerade für uns das höchste Interesse. Der auf Tafel LX bei Gerhard, vorher von Inghirami Mon. Etr. Serv. VI. tav. O. publicirte, aus Etrurien nahe bei

Digitized by Google

Canino stammende Spiegelbehälter mit Griff zeigt wesentlich unsere Gestalt mit Widderkopf tragender Gestalt, einen Aufsatz mit zwei ruhenden Widdern und einem Blatt in der Mitte, darüber erheben sich zwei löffelartige Flügel zur bessern Unterstützung des runden, ausgehölten oberen Theiles; wie die ganze Gestalt roher, ungeschickter gebildet ist, z. B. auch die Hände, die hinter das zu Tragende gelegt sind, so tritt dies an dem oberen Aufsatz besonders hervor; keine Voluten, kein zierliches Blatt, kein zierlich geschweifter Oberbalken mit hoher Palmette. Das Rund oder der gehölte schalenartige Diskus ist im Innern ciselirt und zeigt den Hermesstab und am Rande wechselnde Widder und Pfauen; die convexe Rückseite ist ganz glatt; gut erhalten ist die schnabelartige Ausbiegung des Diskus, fälschlich auch von Gerhard als ein Ausguss gefasst, vielmehr zur Aufnahme des kurzen Stiles des hineinzulegenden Spiegels bestimmt.

Weitaus reicher als das eben betrachtete Denkmal und unseres ist der Spiegelhalter mit Griff auf Taf. XXX bei Gerhard, campanischen Ursprunges, gebildet, aber durchaus nicht geschmackvoller, vielmehr überreich. Die männliche nackte Gestalt steht hier nicht auf einem Thierkopf oder Thier, sondern einer Mischgestalt, weiblich, unbekleidet, mit ausgebreiteten Flügeln und nach unten in einen zur umgekehrten Palmette stilisirten Schweif ausgehend. Das obere Stück über dem Kopf zeigt in seiner Mitte nicht allein zwei Widder, sondern diese mit einer unter und an ihnen sich haltenden, schwebenden Gestalt, wobei man sofort des Schafbockes mit Odysseus bei Polyphem sich erinnern wird. Der untere Tragbalken ist zu zwei Blüthenfüllhörnern geworden, der obere schliesst mit bärtigen Köpfen. Der obere Diskus hat für uns hier durch die Doppelseitigkeit seines Relief- und Ciselirungschmuckes, durch das doppelt Convexe, endlich durch die an der Hauptseite hervortretenden kleinen Halter, in Palmetten umgekehrte Blüthenstengel, drei Rosetten Interesse, Dinge, die für eine Patera vollständig sinnlos sind, aber deutlich den Zweck zeigen, einen gewölbten Spiegel auf der Hauptseite hinter die Halter aufzulegen.

Andere Eigenthümlichkeiten bietet das Bronzedenkmal aus Pompeji. Offenbar ist hier die tragende Gestalt freier, anmuthiger, beweglicher gebildet als unsere Bronze, so in dem gebogenen linken Bein, in den auf den Fingerspitzen tragenden Händen;

Digitized by Google

auch der den noch ganz erhaltenen, glatten Rundspiegel tragende Querbalken ist nun zum schönen einfachen Volutencapitelle geworden. Während aber der weitere Aufsatz mit Widdern und oberer Kranzleiste fehlt, ist hier dagegen das untere Ende reicher durchgebildet und zwar zu dem bestimmten Zwecke des Aufstellens. Es steht daher jene Gestalt auf einer Schildkröte mit hohen Füssen, diese selbst wieder auf einem kleinen von drei Thierklauen getragenen Diskus. Also hier finden sich gerade jene Elemente für feste Basis, die wir bei unserem Denkmale und den sonst beschriebenen vermissen. Die bei Creuzer a. a. O. publicirte Bronze mit Spiegel trägt ebenfalls einen leichten anmuthigen Charakter. Das linke Bein ist zurückgestellt, die Biegung der Arme ist graciös, ebenso das reich herabfallende Haupthaar frei gebildet. Der Kopf trägt mit schmalstem Polster den Spiegelrand, die Füsse stehen auf einer Platte, unter der wohl auch ein eigentlicher Fuss sich befand.

Nach alledem kann an der Einreihung unseres Monumentes in Bezug auf Bestimmung, auf tektonische Anlage kein Zweifel mehr sein und wir haben dabei bereits interessante Variationen derselben Grundidee gefunden. Die Betrachtung dieser parallelen Denkmäler führt uns aber unmittelbar weiter zu der letzten, bisher noch nicht aufgeworfenen Frage, der nach der idealen, mythologischen Deutung des Gegenstandes. Ist man auch oft in der Aufsuchung mythologischer, besonders tiefsinniger und dunkler Bedeutungen bei Gegenständen, die rein der künstlerischen Technik und dann der Sitte des äusseren Lebens angehören, viel zu weit, ja bis zum Absurden gegangen, so tritt doch in jeder griechischen künstlerischen Darstellung älterer und guter Zeit, die eine menschliche Handlung zum Mittelpunkt hat, uns eine ideale Typik entgegen, die auf einer mythologischen, allgemein bekannten und weltläufigen Vorstellung beruht. Auch hier haben wir nach ihr zu fragen und sie lässt sich nicht lange suchen. Der Gedanke an einen Atlas, der am nächsten liegt, muss bei näherer Vergleichung der bekannten Atlasbildungen, wie sie z. B. bei Wieseler Denkmäler alter Kunst II Taf. 64 zusammengestellt sind, wie sie bei Basen von Candelabern z. B. Musée Napol. T. IV. pl. 17 sich zeigen, dem ganz entsprechend an dem Postament im kleinen Theater zu Pompeji (Overb. Pompeji S. 132. Note 110), ganz abgewiesen werden; er erscheint alt, bärtig, in der heftigsten Anstrengung, mit gebogenen Knien,

Digitized by Google

gebeugtem Nacken, mit dem Ausdruck des Duldens: von alledem ist in unserer schlanken, elastischen, jugendlichen Gestalt nichts zu finden. Auch die jugendlicheren Beispiele von Atlanten oder Telamonen (Vitr. VI. 10) an der inneren Attika des Tempels des Zeus zu Agrigent (Müller Denkm. alt. K. I., Taf. 20. N. 102) sowie in dem Tepidarium der älteren Bäder zu Pompeji (Overbeck Pomp. S. 166. Fig. 132) mit ihren tief nach hinten mühsam gebogenen Armen und vorstehenden Ellenbogen, mit der gewaltigen Anstrengung der ganzen Figur, mit ihren gigantischen, dabei in Pompeji mit einem Schurze bekleideten Gliedern können uns zur Vergleichung und Erklärung nicht genügen. Dazu kommt die so markirte Verbindung hier mit dem Widder, als getragenem Gegenstand und auch als stützendem; bei einem anderen Denkmal mit der Schildkröte als Unterlage.

Die ganze Körperbildung der Figur ist durchaus die des Hermes, des eben gereiften Jünglings, des Epheben, in der jüngeren, in den homerischen Stellen (Od. X, 279. H. XXIV, 347. 348) bereits sich zeigenden Auffassung; ebenso entspricht ihm durchaus die ovale, volle und reife Rundung des Gesichtes, die Bildung des Mundes, wie der geöffneten Augen. Nur muss uns Eins auffallen: die Haarbildung mit der lang auf die Schulter herabfallenden Haarmasse, während die jüngere plastische Kunst ihn streng als Epheben mit rund abgeschnittenen Haaren zeigt. Dagegen ist es bekannt, dass die ältere Hermesbildung, die ihn vor allem als Keryken fasst, wie einen Keilbart, so auch oben um den Kopf zierlich gelegtes Haar und lange auf die Schultern herabfallende einzelne Haarflechten hat. Ist damit die allgemeine Begründung auch gegeben, so ist unsre Haarbehandlung von jener in Köpfen und Statuen vielfach nachweisbaren doch wesentlich verschieden, sie entspricht dagegen genau der Haarbehandlung archaischer Apollostatuen, am allerstrengsten der des Apollo von Tenea (Overbeck Gesch. d. gr. Plast. I, Taf. 7). Wir müssen also sagen, dass unsere Hermesgestalt im Haar mit den ältesten apollinischen übereinstimme. Was weiter die Stellung des Körpers betrifft, so stimmt sie in auffallendster und erfreulichster Weise mit älteren Hermesgestalten überein; ganz dieselbe, ganz en face dem Beschauer gegenüber gerichtete, gleichsam militärisch fertige Stellung findet sich an dem Hermes der Ara Borghese (Denkm. alt. K. I, Tafel X, 2), ganz dieselbe an der Marmorstatue der Sammlung

Digitized by Google

Pembroke des Hermes Kriophoros (D. A. K. II, T. 29. n. 324, Overbeck Gesch. d. gr. Plast. I, S. 164), wie auf der Münze von Tanagra, die die Statue des Kalamis daselbst (Paus. IX, 22. 2) ohne Zweifel uns vorführt (Gerh. Denkm. u. Forsch. 1849, Taf. IX, n. 12). Wichtig ist dabei noch, was z. B. Overbeck ganz übersehen, dass jene Münze den Hermes uns ganz nackt und jugendlich darstellt, nicht mit dem hinten herabhängenden Mantel und Flügelschuhen, was auch schon aus der Stelle des Pausanias und der dort geschilderten Sitte in Bezug auf den *ἐφήβων τὸ εἶδος κάλλιστος* zu vermuthen war. Jugendlich auch als *ἔφηβος* mit *κνῆ*, mit dem Bock unter dem Arm, in Chlamys, der Strigilis in der Rechten ist Hermes in einer Tanagräischen Terracotte gebildet, worin Conze den dort ausser dem Kriophoros verehrten *πρόμαχος* erkennt (Annal. Inst. archeol. 1858. p. 347. tav. d'agg. O.); eine Strigilis, nicht blos einen Zipfel der Chlamys zu erkennen, dazu giebt wenigstens die Zeichnung nicht hinreichenden Anlass.

Wir sind hier bereits aber auch an dem Punkt angelangt, wo die thierischen Symbole und das Motiv des Tragens uns an unserer Bronze unmittelbar klar werden, ebenso wie die Schildkröte an dem pompejanischen Spiegelgriffe. Wie der Widder als Symbol der Heerde überhaupt und des Weidelebens, der Zeugung, des Reichthums, des strömenden Regens und Segens, des Sühnopfers alle Seiten fast in der Natur des Hermes berührt, nur nicht die musikalische und die Seite der Klugheit, die in der Schildkröte sich offenbart, so hat die bildende Kunst ihn in verschiedenster Motivirung zum Hermes gestellt, ruhig liegend neben, auch unter dem auf ihm dann sitzenden, ja reitenden Hermes, an seine Hand springend, neben ihm stehend, endlich unter dem Arm und vor allem auf der Schulter dieses guten Hirten getragen; auch der blosse Widderkopf erscheint bei Hermes als Opferanrichter. Hier erscheint er doppelt, die Unterlage bietend als Opferthierkopf, aber vor allem getragen von dem Gott. Und so ist die Gestalt des Hermes als die des Kriophoros wohl zu bezeichnen. Es darf uns dabei das, was das tektonische Gesetz forderte, der Tragbalken, wie die Verdoppelung nicht stören, ebensowenig haben wir darin eine besondere Bedeutung zu suchen. Aber, was jene apollinische Haarbildung betrifft, so dürfen wir auf die innere Zusammengehörigkeit und brüderliche Stellung beider Gottheiten, speciell des Hermes Kriophoros als

Digitized by Google

Heerden- und Sühngottes zu dem Apollo Karneios hinweisen, die statuarisch im Hain Karnasion bei Stenyklaros ausgesprochen war (Paus. IV, 33, 5). Mit Recht nennt Creuzer (Symbol. und Mythol. III, S. 841) die von uns oben näher bezeichnete, bei ihm publicirte Gestalt geradezu Apolloähnlich, obgleich auch da an einen Hermes mit Chlamys über der Schulter zu denken ist.

Ist es nun, ganz allgemein betrachtet, ein sehr erfreulicher und sinniger Gedanke, eine kräftige svelte Jünglingsgestalt, die den Widder seiner Heerde mit gewandten Armen gefasst hoch trägt, zu einem Träger und Halter eines Gegenstandes in schöner Frauenhand zu machen, so giebt die mythologische Bedeutung uns noch einen ganzen Reichthum feiner Beziehungen; wissen wir doch, wie der Spiegel besonders der Aphrodite zueignet, um ihre Reize zu entfalten und zu gewinnen, wie er als ein sehr beliebter Gegenstand des Geschenks und Erwerbs in Handel und Wandel galt und wie nahe der Führer der Chariten, der in blühendster Anmuth (*χαριεστάτη ἥβη*) stehende, Anmuth gebende, überall vermittelnde, selbst neckisch lüsterne Götterjüngling zur Aphrodite steht und wie er anderseits im Widder Reichthum gewährend (*πολυρρήνιος*), Handel und Wandel in beweglicher Habe vorstehend auch wohl die Schmucksachen der Damen mit sich führt.

Somit ist der Kreis der Betrachtungen dieser schönen Bronze wesentlich erschöpft und sie aber auch in die treffendsten Beziehungen gebracht. Fragen wir schliesslich noch nach der Entstehungszeit oder richtiger nach der Stilgattung, in der sie gearbeitet ist, so dürfen wir wohl sagen, es ist vielleicht absichtlich die streng archaische Stilgrundlage festgehalten, aber darüber bereits die Anmuth und Schönheit des eben freiwerdenden Stiles gegossen und wir haben, was die ganze Körperbildung betrifft, vielleicht mehr Recht an jene Ephebengestalt des Hermes von Kalamis zu Tanagra zu erinnern, als es in dieser Beziehung Overbeck für jene Statue der Sammlung Pembroke in Anspruch nahm. Und so können wir sagen, wie sie an Grösse alle andern zum Vergleich von uns hervorgezogenen Statuetten, die als Griff von Spiegeln oder Spiegelbehältern dienten, übertrifft, so nimmt sie in diesem Kreise durch ihren Stil eine ebenso hervorragende Stellung ein zwischen den Werken roh alterthümlicher, ungeschickter Technik und den andern Werken

Digitized by Google

einer auf das Anmuthige oder Schmuckreiche gerichteten Kunst.

§ 2. Verlassene Ariadne, wachend und schlafend.

Taf. II. Torso einer weiblichen Statue von Marmor im Haag.
Taf. III. Marmorstatue des grossherz. Antiquarium in Mannheim.

Der auf Taf. II. in der Grösse des Originals abgebildete kleine Marmortorso übt auf den aufmerksamen Beschauer einen eigenthümlichen Reiz aus. Der Eindruck, den er mir an Ort und Stelle versteckt unter einer Masse mittelmässiger Anticaglien machte, hat sich dann bei vielfacher Beschäftigung mit der trefflichen Zeichnung nur noch gesteigert und individualisirt.

Wir sehen vor uns einen jugendlichen weiblichen Oberkörper, von dem Beginn des Unterleibes nur erhalten; ebenso ist der rechte Arm unmittelbar unter dem Ellenbogen abgebrochen; die Nasenspitze ist verletzt, abgestumpft, sonst Kopf, Körper und linker Arm wohl erhalten. Die Rückseite ist weniger ausgearbeitet, zwischen Arm und Körper sind noch Theile von einem dazwischen befindlichen Körper, Stein oder Gewand sichtbar, daher das Ganze auch in der Aufstellung für die Vorderansicht berechnet war. Die Haltung des Körpers ist eine steilschräge, nach der linken Seite gesenkte, so dass man unmittelbar erkennt, die ganze Gestalt ist an einen festen Körper hinten gelehnt oder steil sitzend und hat zugleich in ihrem oberen Theil einen zweiten Stützpunkt ausserhalb der Körperlinie selbst. Der letztere ist gegeben in dem Ellenbogen des linken Armes, der unter einem weniger als halbrechten Winkel gesenkt ist und auf einem festen Gegenstand aufruhte. Der Unterarm ist senkrecht, ja etwas rückwärts gebeugt, gehoben, um in der hohlen Hand das Haupt zu stützen, so dass seine innere Seite uns entgegentritt. Der rechte Arm ist eng anliegend, ruhend gesenkt, scheint mit der Hand etwas nach vorn gewendet gewesen zu sein. Ist schon der schlanke Hals etwas mehr als der Oberkörper nach links gesenkt, so ist dieses noch bedeutend mehr der Fall mit dem Kopf, der zugleich mehr rückwärts geneigt ist, so dass die Kinnpartieen auch in ihrer Unteransicht hervortreten; er ruht mit dem vollen Haar seiner linken Seite in der stützenden Hand.

Haben wir uns die einfachen Grundverhältnisse der ganzen Körperlage vergegenwärtigt, so können wir nun um so schärfer

Digitized by Google

die Formen selbst und den in ihnen liegenden Ausdruck fassen. Die Formen des Oberleibes sind durchaus jugendlich zart und doch voll behandelt; die Brüste treten wohlgerundet und doch jungfräulich spitz hervor, trefflich sind die Falten des Fleisches nahe der Achsel, mit ausserordentlicher Feinheit Halsgrube und die Partieen über den Schlüsselbeinen zu der auf der rechten Seite wegen der Biegung nach links weit geschwungenen Linie, die vom Hals über die Schulter führt, behandelt. Die Schultern schliessen sich eng, leicht gerundet an den Rumpf an, die Arme entsprechen durchaus dem Jugendlichen und doch Fleischigen des Körpers. Am schlanken Hals treten durch die Senkung leichte Falten auf der linken Seite hervor, während an der rechten eine straffere Linie die gespannte Muskellage, die hinter das Ohr führt, zeigt. Wenden wir uns zu dem Kopf, so wird die ovale Gesichtsform durch das reiche rund angelegte, wellige Haupthaar erweitert. Das Haar einfach in der Mitte gescheitelt liegt am Hinterhaupt verhältnissmässig glatt an, ein starkes Band hat die vordere Masse gefesselt, aber doch treten sie in Fülle über Stirn und an den Wangen bis hinab an den Nacken als welliger Bausch hervor.

Die die Stirn umzeichnende Linie ist in leichten Biegungen von den Haarwurzeln überwuchert. Die Stirn ist mässig hoch und wohl gewölbt. Besonders charakteristisch ist die scharf gezeichnete Augenlinie und das Auge mit seiner Umgebung. Hier spricht sich die innere Stimmung auf das Lebendigste aus. Jene, leicht geschwungen, erscheint in den Winkeln an der Nasenwurzel in merklicher Biegung aufgezogen und giebt uns den Eindruck tiefer Bekümmerniss. Die Augen, dadurch tiefer beschattet, sind selbst etwas lang gezogen und unter den Augenlidern wie an der unteren Seite sind die Thränendrüsen gefüllt, die Augen bekommen dadurch einen schwimmenden Ausdruck und doch sind sie noch trocken, noch fast gewaltsam geöffnet. Die Nasenlinie ist scharf und edel, der Steg schmal, die Nasenlöcher sind breiter geöffnet, wie dies bei starker innerer Bewegung sich findet. Der feine kleine Mund ist etwas geöffnet, in der mehr hervortretenden Unterlippe, wie den zuckenden Mundwinkeln ist sinnliches Verlangen und Schmerz eigenthümlich gepaart. Das kleine zierliche Kinn tritt hervor in der vollen gerundeten Linie des Untergesichtes, dessen Anblick, wie wir oben sahen, uns durch die Lage des Kopfes vollständiger gegeben ist. Die

Digitized by Google

Wangenpartieen sind jugendlich voll, von der edelsten Linie umschlossen. Das feingebildete kleine Ohr ist vor dem hintergestrichenen welligen Haar wohl sichtbar.

Fassen wir das Ganze also zusammen, so haben wir eine an höheren, wahrscheinlich felsigen Hintergrund halbsitzend gelehnte jugendliche weibliche Gestalt vor uns, den Kopf in den linken Arm gestützt, mit dem Ausdrucke sinnender Bekümmerniss, aber zugleich lässt die gänzliche, sichtlich momentane, nicht habituelle Entblössung des jugendlich reizenden Oberkörpers — für den Unterkörper ist eine Gewandung, die von oben herabgesunken ist auf das Unterlager, zu vermuthen und das Haar ist geordnet und zusammengehalten — uns auf eine für das sinnliche Leben, für Liebessehnen oder schwärmerische, alle Fesseln der Convention lösende Erregung empfängliche und davon gerade jetzt mit ergriffene, aber durchaus edle Natur schliessen.

Sehen wir uns zunächst in den mythologischen Idealkreisen um, in die wir unsere Statue versetzen könnten, so werden wir in dem Statuenbereich an Nymphen des Ortes oder der Quellen, bei denen derartige Entblössung des Oberkörpers sowie Ruhen am Fels vielfältigst bezeugt ist, verwiesen werden: an eine rein dem Meerleben angehörige Gestalt zu denken, daran hindert uns doch die Ordnung des Haares und die nicht eigentlich flüssige Behandlung der ganzen Gestalt. Aber dabei können wir nicht stehen bleiben; das ethisch-pathetische Element übt gerade in der Gestalt seine Anziehungskraft aus: hier ist es aber wieder nicht der specifisch aphrodisische Kreis, in die wir sie versetzen könnten, wenn wir sie als Begleiterin der Aphrodite etwa fassen wollten, es kommt jenes Schwärmerische, einer Stimmung mit ganzer Seele sich Hingebende hinzu, das der Grieche im bakchischen Kreise so wunderbar reich durchgebildet hat. Es ist eine edle bakchische Gestalt, in Liebesschmerz und Sehnsucht durch ein besonderes Ereigniss verstärkt, zugleich an eine felsige Lokalität geknüpft. Wir werden somit unmittelbar zum Mythus der Ariadne hingeführt.

Ehe wir uns zur allseitigen Vergleichung unseres Marmors mit den Darstellungen der Ariadne wenden, freut es mich, zuvor noch eine zweite ebenso anziehende Antike zum ersten Male publiciren zu können, die uns bei ganz entgegengesetzter Motivirung doch die interessantesten Parallelen bietet und zu der-

Digitized by Google

selben mythologischen Gestalt augenscheinlich führt. In dem Grossherz. Antiquarium zu Mannheim und zwar in dem grossen sehr verödeten Bibliotheksaale befindet sich neben der interessanten Reihe etruskischer Aschenkisten ein kleines Marmorwerk von 2 Fuss Länge und entsprechender Breite, mit ungleicher, geschwungener Grundfläche und einer zwischen Hautrelief und freier Bildung schwankenden Darstellung. Obgleich in dem Katalog der Sammlung von Gräff (II, 39, S. 16) unter den Sculpturen von meist geringem Kunstwerth mit wenig Worten abgefertigt erregt es durch das dargestellte Objekt wie den eigenthümlichen Fluss der Behandlung, durch den Hauch griechischer Kunst, der darüber ausgegossen, bei jedem aufmerksamen Beobachter das lebhafteste Interesse und jeder neue Besuch in der Sammlung steigert den Zauber, der immer wieder zu diesem Marmor hinführt. Die auf Taf. III. veröffentlichte Zeichnung, von Fratrel in Mannheim gefertigt, giebt den Charakter des Monumentes treu wieder. Ueber die Herkunft desselben scheint nichts Näheres bekannt; entweder gehört es bereits dem alten seit Smetius gesammelten Vorrath an oder, was mir wahrscheinlicher, es ist vom Kurfürst Karl Theodor in Rom 1774 nebst jenen Aschenkisten erworben.

Eine weibliche Gestalt auf den Boden gestreckt ist in tiefen Schlummer gesunken. Die Unterlage ist Fels, über den aber ein Theil des Obergewandes schützend gebreitet ist. An der Seite sind Wellen des Meeres angedeutet, aus denen Delphinköpfe hervorschauen. Die Grundlage des Kopfes wie der Füsse ist etwas erhöht, der Marmor in der Mitte eingesenkt, wodurch der Eindruck des in sich ruhig Abgeschlossenen noch gesteigert wird. Eine jugendliche volle, wesentlich bekleidete Gestalt sehen wir vor uns ruhen, den rechten Fuss über den eingebogenen linken Fuss gelegt, mit dem rechten Knie einen stumpfen Winkel bildend. Der rechte Arm ist zur Seite gehoben und rückwärts in den Nacken gelegt mit scharf herausstehendem Ellenbogen, der linke Arm liegt leicht gebogen ruhend an der Seite, mit der Hand auf einem Stück Gewand. Der Kopf ist nach hinten etwas gesenkt, ein wenig nach links gewendet. Reiches feingewelltes Haar umgiebt das Haupt und fällt auf die Schulter; ein Kranz von Epheublättern und Epheublüthenbüscheln zieht sich durch dasselbe hin. Das volle, mehr rundliche Gesicht mit breiter, fein gewölbter Stirne, die geschlossenen Augen, der eigen geschlossene Mund,

Digitized by Google

das zierliche, durch die Lage mehr hervortretende Kinn, hat mannigfache Verletzungen an der Oberfläche, besonders Abstumpfung erfahren. Der rechte Oberarm ist mit einer Spange geziert. Die linke Schulter und der Obertheil der linken Brust ist durch das herabgesunkene Untergewand entblösst. Der linke Unterarm wie die Hand zeigt sich als aus mehreren gebrochenen Theilen ergänzt. Das ärmellose Untergewand oder Chiton, über der rechten Schulter befestigt und wie gesagt, von der linken Schulter herabgeglitten, auf der rechten Brust in schönen Falten aufgehalten, lässt die edeln Körperformen der vollen und doch ganz jugendlichen Brust, der Weichen und des Unterleibes mit eingesenktem Nabel, durch die zarten Faltenhebungen durchleuchten. Das Obergewand, um den Oberkörper und Kopf schützend als Unterlage sich ziehend, ist in starken Faltenmassen über den Unterkörper gebauscht und deckt dann mehr gestreckt die unteren Glieder. Die Füsse selbst treten nackt ohne Beschuhung aus dem Gewande heraus; an dem rechten Fuss ist die grosse Zehe abgebrochen, an dem linken sind alle verstümmelt.

In der Gesammtmotivirung tritt jenes feine von Griechen so streng geübte Gleichgewicht der schräg gegenüberliegenden Theile sehr wohl heraus. Aber vor allen ist der Grundgedanke tief und glücklich gefasst: ein Schlaf am Meeresstrande unter der Musik der Wellen, ein Heben und Sinken im Traumleben einer weiblichen, Liebe erfüllten, schwärmerischen Natur mitten in der Gefahr, in der grössten Vereinsamung. Auch hier können wir nicht einfach bei einer Nymphe, bei einer schon äusserlich durch den Epheu bezeichneten bakchantischen Nymphe stehen bleiben, nein wir werden weiter zu einer individuelleren Auffassung geführt, zu Ariadne. Sollen wir schliesslich über die ursprüngliche Aufstellung dieses anziehenden Marmors etwas sagen, so erscheint uns durchaus wahrscheinlich ihn sich auf einer Basis über einem Quell, in einer Grotte, jedenfalls an einsamer schattiger Stelle an fliessendem Wasser zu denken.

Unter den so ausserordentlich zahlreichen Modifikationen des im Alterthum in aller Mund seienden, von Homer bis Nonnos besungenen und erzählten Mythus von Ariadne auf Naxos[3]) tre-

3) Hom. Odyss. XI, 321—325; Hes. Theog. 94 f.; Pherekyd. in Schol. Hom. Od. l. l.; Eur. Hippol. 339; Apoll. Rhod. Arg. III, 997—1007 mit Scholien; 1097—1101; 1107; Arat. Phaenom. 71; Anal. Brunck. ed. Jacobs

Digitized by Google

ten für die künstlerische, zunächst plastische Durchbildung wenige sehr bestimmte, herrschende Hauptmotive in den Vordergund[4]). Lassen wir das älteste bezeugte Bild der Ariadne neben Theseus auf dem Kasten des Kypselos (Paus. V, 19, 1), wo uns der Kranz als ihr Symbol gegenüber seiner Leier allerdings interessant ist, ferner die Vasenbilder und Spiegelzeichnungen und zwar in grosser Seltenheit bei Seite, von denen jene uns Ariadne neben Dionysos gegenüber Theseus und Athene zeigen (Gerhard etr. u. kamp. Vasenb. Taf. 56, dazu Jahn arch. Beitr. S. 277 und jetzt Gerhard über die Anthesterien S. 200, Note 75), diese Ariadne von Artemis, also nach homerischem Bericht, fortgeführt (Gerhard etr. Spiegel Taf. 87, dazu ders. in den Monatsber. Berl. Akad. d. W. 1859 Juli, S. 510) aufweisen, auch mit Dionysos und Semele gruppiren (Gerhard Semele und Ariadne 1859, Taf. I, II). Sehen wir andererseits ab von dem hochzeitlichen Zug von Dionysos und Ariadne und ihrem ἱερὸς γάμος in der Epheugrotte zu Naxos, die einzeln treffliche Vasenbilder in bestimmtester Weise auch mit Inschriften uns vorführen (Millingen Anc. uned. monum. II. pl. 26, Müller-Wieseler D. A. K. II. Taf. 36. n. 424), die auf den Sarkophagreliefs jedoch

---

III, p. 215. n. 304; Satyr. bei Theoph. ad Autol. II, p. 94; Diod. V, 51; Plut. Thes. c. 20; Paus. I. 20. 8, 22. 5, II. 23. 8, V. 19. 1, IX. 40. 2, X. 29. 2; Philostr. Imagg. I. 15; Luc. deor. conc. 8; Athen. VII. 296, XIII. 557, XV. 689; Long. Pastor. IV. 3; Charit. I. 6, III. 5, VIII. 1; Nonn. Dionys. XXV. 110, XLVII. 265-470, XLVIII. 530 ff. 970 ff.; Steph. Byz. s. v. Δονουσία; Hesych. s. v. Ἀριδήλαν; Suid. s. v. Ἀριάδνη; Ptolem. Heph. in Mythogr. gr. p. 191 ed. Westerm.; Catull. LXIV. 50—268; Ovid. Heroid. 10; Metam. VIII. 175 ff.; Fast. III. 459—516; Prop. El. I. 3. 1 ff.; Hygin. f. 43; P. A. II, 5.

4) Für archäologische Uebersicht und Behandlung der auf Ariadne bezüglichen Monumente war zuerst Böttiger archäol. Mus. Heft I. 1801 S. 36 ff. thätig, wichtig dann der Aufsatz von Jacobs zuletzt in verm. Schr. V. S. 405—444, vergl. dazu Welcker alte Denkm. I. S. 448 ff. Der Versuch von Raoul Rochette Monum. ined. d'antiqu. figurée I. p. 1 ff. die meisten der hierher gehörigen Monumente auf Peleus und Thetis zu beziehen war zum grössern Theil ein verunglückter, ist auch von ihm selbst beschränkt worden in Choix de peintures etc. Paris 1846 p. 31, 49, in welchem Werk zugleich Texte p. 27-58. 301 ff. eine Classification der Denkmäler gegeben ist. Die vollständigste Behandlung der Denkmäler ist gegeben von O. Jahn archäol. Beitr. S. 251-300, speciell für die Situation der Ariadne auf Naxos S. 280 ff. Daneben vgl. die Ergänzungen von Welcker zu Müller Archäol. § 384. 4. 5. Ueber neuhinzugekommene Denkmäler wird im Text die Rede sein.

Digitized by Google

den allgemeineren Charakter eines bakchischen Festzuges annehmen. Also diesen immerhin interessanten und mannigfaltigen, aber für die plastische Kunst wie die grössere Malerei ganz zurücktretenden Motiven der Darstellung gegenüber handelt es sich vor allen um die zwei Situationen der auf der Felseninsel am Meeresstrand schlafenden oder der erwachten, voll Bekümmerniss vom Felsensitz aus in die Ferne schauenden Ariadne. Dort gilt es entweder den Moment, wo Theseus Ariadne verlässt, oder den, wo Bakchos mit seinem Gefolge an die zur Gottesbraut Erkorene herantritt, oder beide Vorgänge werden als gleichzeitig gedacht; so zeigte es das berühmte Gemälde im Dionysosheiligthume zu Athen (Paus. I. 20. 2) und das angeblich in der Halle von Neapolis befindliche (Philostr. I, 15). Dass drittens auch der Uebergang aus dem Schlaf in das Erwachen, das Entdecken des Verlassenseins zur Darstellung kam, ist zu erwarten und wird durch Denkmäler bestätigt; jedoch gehören diese Darstellungen streng genommen zur zweiten Hauptsituation. Wir können diese Doppelheit auf die religiöse Grundanschauung von Ariadne auf Naxos zurückführen; wir wissen, dass ihr daselbst als Göttin, als von Dionysos Entführten und ihm dann Vermählten ein fröhliches Fest gefeiert ward, dass dagegen der Aphrodite als der von Gram über des Theseus Verlassung Gepeinigten und in diesem Gram gestorbenen Opfer mit düsterer Trauer (*θυσίαι πένθει τινὶ καὶ στυγνότητι μεμιγμέναι*) dargebracht wurden (Plut. V. Thes. c. 20). Dass die Liebe zu Theseus als ein Vergehen gegen die bereits mit dem Gotte bestehende Verbindung betrachtet wurde nach kretischer Sage, hat Preller kürzlich nachgewiesen (Archäol. Zeit. 1855. S. 13 ff.).

Für unsern Zweck, die bestimmte und allseitig begründete Einreihung unserer zwei Statuen in die Reihe der Ariadnebildungen und zwar nach eben diesem Gegensatze der schlafenden und wachenden Ariadne, haben wir daher die Denkmäler dieser zwei Hauptgattungen und zwar zunächst die Auffassung der Ariadne selbst darin näher zu mustern. Die Situation der schlafenden Ariadne liegt uns in einer reichen Anzahl zum Theil auch ausgezeichneter Werke von Statuen, Reliefs, Münzen, geschnittenen Steinen, Wandgemälden und zwar mit interessanten Variationen des Grundthemas vor und ist auch für andere analoge Mythen, wie Mars und Ilia in römischer Zeit, verwandt

Digitized by Google

worden (vergl. z. B. Gerhard A. Bildw. CXVIII. 1—3) als ein sehr beliebtes mythologisches Motiv für die Darstellung des Todes geliebter Frauen. Ich suche hier die mir bekannten sichern Denkmäler mit Hinweis auf die ganz verwandten auf, mit Dank darin den oben angeführten Arbeiten von Raoul Rochette und Jahn mich anschliessend und auf ihnen weiter fortbauend.

A. Von Statuen in Marmor steht oben an:

1) Die berühmte sog. Cleopatra im Vatikan Mus. Pio Clem. II. 44. Mus. Napol. II. 8. Clarac IV. pl. 689. n. 1622. Müller-Wieseler D. A. K. II. n. 418, dazu vergl. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 296.
2) Wiederholung derselben in villa Medici nur gekannt aus Winkelmann W. VI. 1. p. 222.
3) Wiederholung derselben, früher in Palast Odescalchi in Rom, dann in Aranjuez bei Madrid Winkelm. W. VII. p. 217 f.; Mus Odesc. I. p. 23, II. p. 46 nach Raoul Roch. Choix de peint. p. 31. 2.
4) Wiederholung im Collegio Romano nach Raoul Roch. p. 31. 2.
5) Statue im Vatikan, als schlafende Bakchantin bezeichnet, mit derselben Motivirung der Arme, der Füsse, des Gewandes, der entblössten Brust, des Felslagers, ein Wassergefäss dabei ergänzt vergl. Mus. Pio Clem. III. pl. 104; Clarac. IV. pl. 703. n. 1669.
6) Statue in Galerie Pembroke mit der vollkommen gleichen Motivirung; das Gesicht scheint portraitartig; interessant die Muscheln, Eidechsen, Seevögel am Felslager. S. Clarac. IV. pl. 750. n. 1829. C.
7) Statue, als schlafende Nymphe bezeichnet, im Louvre, der rechte Arm über den Kopf gelegt, der linke ruht ruhig zur Seite; Füsse übergelegt; Untergewand langfaltig, bedeckt beide Brüste; Arme nackt, Obergewand fast ganz herabgesunken. S. Clarac III. pl. 324. n. 1666.
8) Statue in Galerie Landsdowne mit gleicher Motivirung der Arme, bekränztem Kopf, von dem breite Bänder herabhängen, aber fast ganz entblösstem Körper. S. Clarac IV. pl. 750. n. 1829. A.

Weiter können wir hier in der Besprechung verwandter Darstellungen schlafender Nymphen nicht gehen; die beiden Armmotive, die in der Vatikanischen Statue sich vereinigt zeigen, schwinden nun; der eine Arm liegt meist an, der rechte ist zur

Digitized by Google

Seitè auf den Fels gelegt oder schrägüber auf die linke Schulter. Die Lage selbst meist flach oder mit Wassergefäss. Man vergl. die Vatikanischen Statuen bei Clarac IV. pl. 703. n. 1668. Mus. Pio Clem. III. pl. 43 und Clarac IV. pl. 752. n. 1826, ferner in Gal. Giustiniani Clarac IV. pl. 703. n. 1667, ferner in Sammlung Landsdowne Clarac IV. pl. 750. n. 1829. A und D.

B. Reliefs:

α) die nicht zu Sarkophagen gehören:

1) Relief am Fussgestell einer in Megara gefundenen Statue des Bakchos, nach England gebracht: die schlafende Ariadne allein dargestellt S. Hughes Travels in Silicy Greece and Alban. I. p. 224.

2) Fragment eines Terracottareliefs aus Athen; von Ariadne nur die Füsse mit Gewand erhalten. S. Bröndsted Voyage II. p. 276. pl. 60. Müller-Wieseler D. A. K. II. T. 36. n. 421.

3) Marmorrelief aus Villa Hadriani bei Tivoli, j. im Vatikan: Ariadne schlafend, Theseus verlassend, Dionysos herantretend, dabei Ortsgottheit. S. de Fabris intorno ad uno bassiril. ant. rappres. Arianne etc. Roma 1845. 4.

β) Sarkophagreliefs, zunächst Vorderseiten:

4) Sarkophag aus Villa Borghese im Louvre Clarac II. pl. 132. n. 150.

5) Sarkophag aus Bordeaux im Louvre Millin Voyage Atl. pl. 77; Clarac II. pl. 127. n. 148.

6) Sarkophag aus Villa Orta im Vatikan Mus. Pio-Clem. V. 8; Millin Gal. myth. 241; Creuzer-Guignaut t. CXX. n. 452.

7) Sarkophag im Vatikan s. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 110. 2.

8) Sarkophag in Bolsena s. Gerhard Ant. Bildw. Taf. 112. 3.

9) 10) Zwei Sarkophage, früher im Pal. Mattei, ungenau gezeichnet in Mon. Matteiana III. 7. 1 und 2.

11) Sarkophag in Pal. Giustiniani s. Gal. Giustin. II. 84.

Nebenseiten mit einfacherer Darstellung von wenig Personen:

12) Relief an Villa Medici (V. di Francia): Ariadne wendet dem Beschauer den Rücken zu. S. Mon. ined. d. inst. archeol. III. 18. 1. Daher auch Zoega Bassir. II. 78. mit Raoul Rochette vielleicht hierher zu ziehen ist.

13) Relief im Vatikan s. Mus. Pio-Clem. II. t. 13. 5.

14) Relief im Campo santo zu Pisa s. Lasinio sculture di Campo santo 118.

Digitized by Google

15) Relief an einem Sarkophag im Hofe der Sophienkirche zu Constantinopel: Ariadne schlafend und Theseus sie verlassend mit drei Gefährten. Das angebliche grosse Ruder am Schiff ist Schiffstreppe. S. Archäol. Zeit. 1857. Taf. C. 2. S. 34 ff.

16—19) Ueber die Sarkophagreliefs in Palaste Altemps (Mus. Pio-Clem. t. IV. p. 58*), im Casino Rospigliosi, im Palast Colonna (Zoega Bassiril. II. p. 206), in Neapel (Raoul Rochette Choix de peint. p. 51.) sind wir nicht näher unterrichtet.

Als ganz verwandte Situationen haben wir die vom Satyr belauschte schlafende Gestalt auf dem bakchischen Relief in Neapel (Gerhard Ant. Bildw. Taf. 111. 2; Müller-Wieseler D. A. K. II. n. 548) wie einzelne Scenen der Art auf Aschenkisten (Raoul Rochette Mon. ined. Xa. n. 1. 2. 3.) zu betrachten.

C. Von Münzen kommt die von Jacobs zuerst mit Glück verglichene Bronzemünze der Perinthier unter Alexander Severus in Betracht, s. jetzt die beste Abbildung in Müller-Wieseler D. A. K. II. Taf. 35. n. 417.

D. Von geschnittenen Steinen kenne ich nur zwei Florentiner, s. Mus. Florent. II. 91. 1; 93. 3 und den Cameo aus Mantua, der nach England gekommen ist, s. Mus. Worslej. 6. 1. Auf die dieser Darstellung durchaus verwandte Behandlung belauschter Hermaphroditen auf geschnittenen Steinen werden wir weiter unten noch zu reden kommen.

E. Für die malerische Darstellung des Ariadnemythus sind Herculaneum und Pompeji ausserordentlich ergiebig gewesen, ein Beweis für die grosse Beliebtheit dieses Stoffes in griechisch-römischer Zeit und speciell dieser Motive der schlafenden wie der erwachten Ariadne. Das erstere ist dargestellt in folgenden Denkmälern:

1) Pompejanisches Wandgemälde bei Zahn neuentdeckte Wandgem. 21; Gell Pompejana II. 49: Theseus verlässt zögernd die schlafende Ariadne.

2) Ein 1842 in Pompeji entdecktes Bild: Bacchus allein gegenüber der schlafenden Ariadne; diese halb entblösst. S. Bullet. Napol. XI. p. 67.

3) Länger bekannt ein Gemälde aus Herculaneum Pitt. d'Ercol. II. 16 (damit identisch Mus. Borb. XIII. 7). Dionysos in reicher Begleitung vor Ariadne, die unter einem zwischen

Digitized by Google

Bäumen ausgespannten Tuch auf einem Teppich auf der Erde ruht.

4) Gemälde in Pompeji im Jahre 1833 aufgedeckt. Eigenthümlich, dass Ariadne mit dem Haupte im Schoose einer reich bekleideten Flügelgestalt ruht. Ueber diese als Hypnos vgl. O. Jahn a. a. O. S. 291 f. S. Zahn Ornam. II. 60 und 51, Raoul Rochette Choix de peint. 3; Müller-Wieseler D. A. K. II. Taf. 36. n. 420.

5) Zu vergleichen ist jedenfalls die ganz gleiche Hauptgruppe eines viel besprochenen, jetzt meist als Zephyros und Chloris erklärten Wandgemäldes: Ariadne ruht auch hier gelehnt an den Schoos einer sitzenden Flügelgestalt; in der Armbewegung unterscheidet sie sich nur von N. 3 (Raoul Rochette Mon. ined. 9. Zahn Ornam. I. 13. Müller-Wieseler D. A. K. I. Taf. 73. n. 424). Wieseler erklärt es für Ariadne und Oneiros; dagegen ist doch wohl zu erinnern, dass in dem herabschwebenden Jüngling nicht blos der Vorbote des göttlichen Bräutigams, sondern dieser selbst zu erkennen ist.

6) 7) Von Mosaiken kenne ich nur aus Jahns (a. a. O S. 293) Anführung das Mosaik in der Schweiz bei Schmidt Recueil d'antiquités de la Suisse I. 4, sowie die Erwähnung eines andern bei Caylus Rec. d'antiquit. II. p. 399.

Diesem Reichthum von Darstellungen der schlafenden Ariadne gegenüber tritt die wachende, bekümmert sitzende Ariadne allerdings in viel sparsameren Beispielen auf. Aber doch weisen diese Beispiele auf ausgezeichnete Originalcompositionen hin, eine für die Plastik und eine wesentlich für die Malerei. Statuarische Werke kennen wir bis jetzt drei:

1) Die Dresdner als sog. Agrippina berühmte Statue aus der Sammlung Chigi bei Becker August. Taf. 17, Hettner, Bildw. d. Antikens. zu Dresden S. 87—89. n. 380; über die sie betreffende Literatur O. Jahn a. a. O. S. 282 ff., dazu noch E. Braun Bullet. instit. archeol. 1853. p. 34.

2) Statue auf der Treppe des Palastes Giustiniani in Rom s. Gal. Giustin. Taf. 142, dazu E. Wolff in Bullet. 1831. p. 65 ff. und E. Braun a. a. O.

3) Statue in Venedig im Palast Pisani bei General Nugent, noch nicht gezeichnet, besprochen von E. Wolff a. a. O.

Digitized by Google

Als interessante Bestätigung der Bezeichnung dieser Statuen als Ariadne dient

4) Das Bild der sitzenden Ariadne auf dem Salzburger Mosaik fussboden bei Creuzer Abbild. z. Symbol. Taf. LV, dazu Böttiger kl. Schr. II. S. 284 ff. und Raoul Roch. Choix de peint. p. 33. 7a.

Ein wesentlich verschiedenes Motiv ergeben die Pompejanischen Wandgemälde, ein Motiv der eben erwachten, ihrer Verlassung erst bewusst werdenden Ariadne; es bildet den Uebergang von dem ersten zu dem eben betrachteten zweiten. Wir finden sie daher noch auf ihrem Lager, aber aus dem Liegen zum Sitzen sich erhebend mit dem aufgestemmten einen Arm. In fünf Denkmälern (Pitt. d' Ercol. II. 14. 15; V. 26; Mus. Borb. VIII. 4. 5; Roux und Barré Hercul. u. Pompeji. Ser. II. Taf. 32. 34. 35. 106. 109, vergl. dazu Jahn a. a. O. S. 284–86) ist ihre Beziehung zu dem abgesegelten Theseus allein sichtbar; in einem sechsten (Raoul Roch. Choix de peint. 6) ist bereits Dionysos mit Gefolge ihr genaht.

Fassen wir nun in den Schriftstellen der Alten, besonders der römischen Dichter, die dabei wohl auf alexandrinische Vorbilder gestützt uns ausgezeichnete Schilderungen der Ariadne in ihren Situationen und Gemüthsstimmungen auf Naxos gegeben haben, und in den Denkmälern die gemeinsamen und bezeichnenden Züge auf und vergleichen damit unsere Statue. Es handelt sich dabei vor allem um Liegen und Sitzen, um Entblössung und Bekleidung, um Motivirung der Arme, des Kopfes, um Haarbehandlung und Schmuck, um Ausdruck des Gesichtes. Als *καθεύδουσα* war Ariadne im Dionysosheiligthum zu Athen gemalt (Paus. I. 20. 2); ebenso unter einer Reihe bakchischer Mythen in einem Dionysosheiligthum auf Lesbos (Long. IV. 3). Philostratos (Jm. I. 15) weist hin *ἐς τὴν ἐπὶ τῶν πετρῶν ὡς ἐν μαλακῷ κεῖται τῷ ὕπνῳ.* Der Dichter der Anthologie schildert eine berühmte Statue der Ariadne: *οὐ βρότος ὁ γλύπτας οἷαν δέ σε Βάκχος ἐράσσας εἶδεν ὑπὲρ πέτρας ἔξεσε κεκλιμέναν.* Eine solche hat im Sinne Prop. (El. I. 3. 1), wenn er beginnt: qualis Thesea jacuit cedente carina languida desertis Cnosia litoribus und fortfährt: talis visa mihi mollem spirare quietem Cynthia non certis nixa caput manibus. Die im Brautgewand, auf goldenem Paradebette ausgestellte Kallirrhoe wird von allen verglichen einer schlafenden Ariadne

Digitized by Google

(*Ἀριάδνῃ καθευδούσῃ*) bei Chariton (II. 3 vergl. auch VIII. 1). Nach Ovid (Heroid. X. 10) bewegt sie auf dem torus semisupina die Hände und springt dann vom Lager auf; nach Nonnos (Dionys. XLVII. 269. 283. 295. 511) ist sie *ὑπνώουσα ἐπ' αἰγιαλοῖσιν*, ist *ὑπναλέη, παρὰ πόντῳ κέκλιται, ἀπὸ ψαμάθοῖο* wacht sie auf. Also schlafend wird sie durchaus gedacht am Strande des Meeres, rückwärts gelehnt an den Felsen auf einem durch Decken, Kissen, auch Fell, oder blos das herabgesunkene Gewand gebildeten Lager. Dem entsprechen wesentlich die Denkmäler aller Art, so dass das Motiv des Liegens und das des gelehnt Sitzens beim Schlafe sich merkwürdig verschmilzt, ein Felsstück, ja ein Felsensitz mit Lehne (Cameo des Herz. von Mantua, j. im Mus. Worslej. II. 4), endlich das Bein des Schlafgottes oder der Nacht dabei ausser dem Fels als Stützpunkt dient (Wandgemälde aus Pomp. bei Zahn Schönst. Ornam. I. Taf. 13. bei Müller-Wieseler D. A. K. I. n. 424. II. n. 420). Für das gänzliche Liegen im Schlaf auf Felsboden am Meeresufer haben wir in plastischen Denkmälern eine Bezeichnung in Wellen und Seethieren, so an unserer Mannheimer Statue, wie an der Statue der Galerie Pembroke (Clarac pl. 750. n. 1829. c.), die überhaupt sich am allernächsten stehen. Das Motiv des Schlafens ist dabei durchgängig in den übereinander gelegten Füssen gegeben.

Fragen wir weiter nach der Motivirung der Arme und des Kopfes der Schlafenden, so haben wir nur eine ausführliche literarische Andeutung darüber bei Philostratos (Im. I. 15); da wird die Biegung des Nackens, die zarte Halsgrube, die allen sichtbare Achselhölung des rechten Armes, dagegen das Aufruhen der linken Hand auf dem Gewand, um es vor dem Wind zu sichern, uns geschildert; wir sehen also, der rechte Arm war über den Kopf zurückgewendet, der linke Arm lag an. Bei Properz (a. a. O.) haben wir den kurzen aber treffenden Ausdruck non certis nixa caput manibus, das Haupt gestützt an die nicht sicheren Hände, den die Denkmäler genau erklären. Jahn weist treffend a. a. O. S. 288 auf den Ausdruck eines Epigrammes hin (Anthol. Pal. V. 275. 1): *κεῖτο περὶ κρόταφον πῆχυν ἑλιξαμένη*. **Jenes Motiv des über den Kopf zurückgebogenen Armes, wie er aus der Naturbeobachtung eines von Träumen beunruhigten Schlafes entnommen ist, findet sich bei allen Darstellungen der schlafenden Ariadne, sehr prägnant auch**

Digitized by Google

bei der Mannheimer Statue, auf dem Relief in Constantinopel bei dem linken Arme. Eine Ausnahme macht gerade jenes Wandgemälde (D. A. K. I. n. 424), das man meist Chloris und Zephyr benannt hat. In jenem Wandgemälde hängt der rechte Arm in einer Biegung leicht über dem Knie der stützenden Gestalt herab. Was den linken Arm betrifft, so ist das von Philostratos angegebene Motiv nicht das gewöhnliche, aber für unseren Torso wichtige; jenes eben erwähnte Wandgemälde zeigt genau dasselbe, dagegen ein anderes (Raoul Roch. Choix de peint. 3. D. A. K. II. n. 420) den linken Arm leicht über dem Knie hängen lässt, wie im andern der rechte Arm. Dasselbe weist unsere Statue in der Mannheimer Sammlung, wie die erwähnte der Galerie Pembroke; bei der schlafenden Ariadne des sinnlich wilden Bacchanalreliefs in Neapel (Gerh. A. Bildw. Taf. CXI. Müller-Wieseler D. A. K. II. n. 548) ist der linke Arm mehr senkrecht vom Lager herabgesunken. Sonst ist eine andere Bewegung die herrschende, die ebenfalls uns hier speciell interessirt; nämlich der linke mit dem Ellenbogen aufruhende Arm stützt den Kopf durch die hinaufreichende Hand. Hierbei ergeben sich mannigfache kleine Modificationen, je nach der steileren oder flacheren Lage, je nachdem wirklich der Kopf darauf sich stützt oder leise nur berührt wird, je nachdem die Hand mehr vor- oder zurückgelegt ist, die hohle Fläche geöffnet ist oder die Hand geschlossen ist. Unserer Statue entspricht hierin die Ariadne auf der Münze der Perinthier am meisten. Auch der Kopf ist verschieden gesenkt, nach rechts und links, mehr zu dem übergeschlagenen Arm oder zu dem stützenden. Es ist keine Frage, dass diese Motivirung des linken Armes auch geistig ein neues Moment in die Darstellung bringt; sie ist ja nicht Ausdruck des Schlafes, wie das Herabhängen des Armes, das ruhige Aufliegen, wie das über den Kopf Zurückwenden, nein sie gehört dem ernsten, sorgenvollen Nachdenken, dem in sich und seinen Gedanken Versunkensein an. Und so erhalten wir den bestimmten Eindruck, als ob diesem Schlafe der Ariadne bereits solche Zustände vorausgegangen sind, als ob sie über diesen Sorgen und Denken eingeschlafen ist oder im Traume sie durchlebt. Und so kann wenigstens in einzelnen Darstellungen diese Auffassung der schlafenden Ariadne, vor der Dionysos erscheint, von der schlafend vom Theseus verlassenen als durch den wachen Zustand des Suchens und tiefer Bekümmerniss getrennt gedacht werden. Wir haben

Digitized by Google

aber dabei für die vergleichende Erkenntniss unserer beiden Bildwerke in der Motivirung der Arme schlagende Analogien gewonnen und zwar vollständig für die Mannheimer Statue, für die Haager, insofern tiefe Bekümmerniss, nicht zugleich Schlaf in ihr ausgeprägt werden sollte.

Auch die Betrachtung der Gewandung oder ihres Mangels wird uns bei der Vergleichung jener Denkmälergruppe nicht unfruchtbar bleiben. Die literarischen Zeugnisse geben uns hier auch nur wenige, aber nicht unwichtige Andeutungen. Philostratos (Im. I. 15) schildert uns in den Worten *γυμνὰ μὲν ἐς ὀμφαλὸν στέρνα ταῦτα, δέρη δὲ ὑπτία καὶ ἄπαλὴ φάρυγξ, μασχαλὶς δὲ ἡ δεξιὰ φανερὰ πᾶσι· ἡ δὲ ἑτέρα χεὶρ ἐπίκειται τῇ χλαίνῃ μὴ αἰσχύνῃ τι ὁ ἄνεμος* anschaulich die Situation; der Oberkörper ist also ganz entblösst, sodass Brust, Nacken, Achsel, Halsgrube, Arme in ihrer ganzen Schönheit hervortreten, dagegen der Unterkörper von dem wollenen Obergewande, der *χλαῖνα*, bedeckt und durch die darauf liegende Hand noch geschützt war, eines Untergewandes, *χιτὼν*, wird gar nicht gedacht. Nonnos (Dionys. XI. VII. 281. 286) weist auf die Bekleidung der schlafenden Ariadne entschieden hin; der Gott fragt nach dem Namen der schönen Schläferin: ist sie Charis etwa? doch wer bekleidete in Naxos die unbekleidete Charis? (*τίς Χάριν ἐχλαίνωσεν ἀνείμονα*, also auch hier eine *χλαῖνα*) ist sie Thetis am Meeresufer? aber die rosige Gestalt ist nicht entblösst (*ἀλλ' οὐ γυμνὸν ἔχει ῥοδόεν δέμας*). Er kann an Artemis und Athene denken. Es scheint daraus hervorzugehen, dass das Gewand die Gestalt wesentlich bedeckte. Wir finden hier bereits die doppelte Auffassung angedeutet, die in den Denkmälern neben einander zu Tage tritt: volle Bekleidung und Zurückschieben des Gewandes bis zu den unteren Theilen. Die Denkmäler selbst weisen verschiedene Stufen bei beiden auf und bringen zugleich in die theilweise oder fast gänzliche Entblössung ein dramatisches Moment hinein, indem durch einen Eros oder einen Pan oder beide das Gewand gehoben und weggezogen wird. Die volle Bekleidung mit Chiton und dem grossen, als Schlafdecke herumgezogenen Himation weist doch schon in dem von der linken Schulter herabgesunkenen Theil des Chiton, wie auf dem Relief (D. A. K. II. p. 548), der Statue der Galerie Pembroke (Clarac pl. 750. n. 1829. c.) und an unserer Mannheimer Statue, und noch mehr in dem Freilassen

Digitized by Google

und sich Hervordrängen beider Brüste, sodass nur auf einer Schulter der Chiton noch befestigt ist, wie bei der berühmten Statue des Vatikan und ihrem Vorbild auf der Münze der Perinthier und in dem von Fabris bekannt gemachten Relief des Vatikan auf die aphrodisische und bakchische Natur der Schlafenden hin. Dem gegenüber steht jene bereits erwähnte wesentliche Entblössung des Körpers oft über das von Philostratos erwähnte Mass weit hinaus durch Wegziehen des ringsum herabfallenden Himation, wobei ein Chiton überhaupt nicht vorausgesetzt wird; sie ist in den Sarkophagreliefs und Wandgemälden die gewöhnliche Auffassung. In dem Relief zu Constantinopel ist die Entblössung eine bis über die Scham herabgehende; interessant ist hier die gespannte Umhüllung des stützenden linken Armes. Wichtig für uns ist es aber, dass auf der Salzburger Mosaik (Creuzer Taf. LV. 1; Guigniaut IV. tav. 199[b]. vgl. dazu Böttiger kl. Schrift. II. S. 284—291) Ariadne auch in den zwei Momenten, wo sie Theseus den Faden übergiebt und dann wo sie zur Flucht in das Schiff geführt wird, mit ganz entblösstem Oberkörper dargestellt wird, indem die Flügel des Chiton von den Schultern herabgefallen und über einen Gürtel sichtlich umgeschlagen sind; auch das Himation, welches bei einer Darstellung allein erscheint, hängt nur über einer Schulter und nach hinten herab. Hier sehen wir also nicht in Folge eines besonderen Aktes neckischen lüsternen Humors, sondern gleichsam zur Natur der Ariadne gehörig die Entblössung des Oberleibes. Auch auf die Beschuhung müssen wir unser Augenmerk richten; auf Sarkophagreliefs und in der berühmten Vatikanschen Statue erscheint sie regelmässig, dagegen fehlt sie meist auf den Wandgemälden und auch unsere Mannheimer Statue prägt in der Entblössung der Füsse den Charakter einer Nymphe am Wasser schärfer aus.

Was endlich die Behandlung des Haares und etwaigen Schmuck betrifft, so herrscht hierin allerdings bedeutende Mannigfaltigkeit, indem jenes bald ringsum wohlgeordnet ist, bald einzelne Locken nach hinten oder zur Seite herabfallen, auch in ein Netz eingebunden, aber vor allem mit einer Bekränzung durchzogen ist, dieses besonders als Armbänder an Oberarm oder Handwurzel, als Knöchelumfassung der Füsse, als Halsschmuck sich zeigt, aber auch gänzlich fehlen kann, wie auf dem geschnittenen Stein (D. A. K. II. Taf. 35. n. 419). Nur das

Digitized by Google

ist entschieden zu sagen: das Haar ist ein durchaus welliges, mehr rund um den Kopf aufgefasst und meist von breitem Band, wo diese Details wie an der vatikanischen Statue genau hervortreten, gebunden; alles entschiedene Vergleichungspunkte mit unseren zwei Denkmälern. An der Mannheimer Statue ist die Armspange am Oberarm wie der bacchische Schmuck des Epheukranzes besonders bezeichnend.

Ueber die Behandlung des Körpers selbst, dann speciell die Bildung des Gesichtes bei den Darstellungen der schlafenden Ariadne im Vergleich zu unseren beiden Statuen, bedarf es, insoweit bei den vielen hierher gehörigen Denkmälern von einer künstlerischen Durchbildung die Rede sein kann, hier keiner besonderen Auseinandersetzung. Da springt das Gemeinsame, volle Jugendlichkeit, nicht schon Fülle selbst, aber Anlage dazu, Adel der Gesichtsformen, besonders der Stirn, und sinnliche Empfänglichkeit, endlich der Zauber einer schwärmerisch angelegten Natur, einer allerdings in Schlummer gewiegten Schwermuth sofort heraus.

So können wir uns von der für uns hier speciell in dem Mannheimer Marmor repräsentirten, überhaupt am meisten ausgebildeten Classe der schlafenden Ariadnen zu der zweiten, der erwachenden und vor allem der wachenden, verlassen sich fühlenden Ariadne wenden. Hier kommt uns für deren künstlerische Auffassung eine sehr bedeutsame und hochpoetische Schilderung des Catull im epithalamium Pelei et Thetidis zu Hülfe (c. LXV. 50—265), an die sich dann entschieden bewusst Ovid (Heroid. ep. X; Metam. VIII. 175 ff.; Fast. III. 459—516) anschliesst. Catull beschreibt uns eine kostbare Decke von Purpur, die das pulvinar geniale, das Hochzeitlager von Peleus und Thetis in Mitte des von Gold und Elfenbein strahlenden Palastes bedeckte; in diese sind alterthümliche Gestalten gestickt und darin mit wunderbarer Kunst Heroengeschichten dargestellt. Dargestellt war die verlassene Ariadne am felsigen Ufer ausschauend, das fliehende Schiff des Theseus und weiter die Scene des vom Fels sich stürzenden Aegeus und von der anderen Seite bereits der blühende Jacchos mit dem ganzen Thiasos von Satyrn, Silenen, Mänaden. Wir sehen hier V. 52—70 Ariadne vom Schlafe aufgeschreckt allein am Meeresstrande blickend auf das Meer mit dem eilenden Schiff; sie blickt hinaus mit düstertraurigen Augen (moestis ocellis), wie das Steinbild einer

Digitized by Google

Bacchantin (saxea ut effigies bacchantis), im Herzen voll auf- und niederwogender Sorgen; nicht hält sie zurück am blonden Haarscheitel die feingewebte Mitra, das Kopftuch, nicht hat sie die Brust umhüllt vom leichten Gewand (levi amictu), nicht umbunden die milchgebenden Brüste mit zartem Brustband (strophio), all dieses ist vom Körper herabgesunken, zerstreut, vor den Füssen und es spielen daran die Salzfluthen. Der Dichter fasst das Bild noch einmal zusammen in die Worte:

sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
illa vicem curans toto ex te pectore Theseu
toto animo tota pendebat perdita mente.

Ariadne ist bereits (V. 124—131) auf steile Höhen gestiegen, ist an die entgegenlaufenden Wogen des Meeres geeilt, das Gewand hebend von der entblössten Wade, sie hat ihre letzten Klagen ausgestossen, mit thränennassem Antlitz in Schluchzen ausbrechend; nun blickt sie nur hin auf das Meer (250), tief in das Herz verwundet, tausend Sorgen innerlich bewegend. Wahrlich eine Schilderung, die uns ganz und gar an die uns vorliegende saxea effigies bacchantis mahnt in der einzelsten körperlichen Motivirung, die uns tief einführt in den Seelenausdruck des Antlitzes!

Sehen wir noch weiter zu, was sonst aus den Schriftstellern für diese Situation der Ariadne zu gewinnen ist. Ovid, wie ich schon erwähnt, unter entschiedenem Einfluss des Catull, schildert uns Ep. X, wie Ariadne unter Mondenschein aufgeschreckt vom Lager zuerst rathlos hin und her eilt am Ufer, Theseus rufend, wie sie dann auf einen Berg mit wenig Gebüsch und hängendem, vom Wasser angefressenen Felsstück auf die Spitze hinaufsteigt, das weite Meer mit ihren Augen ermisst und nachdem alle Worte, alle Zeichen vergeblich gewesen, weint.

Der Dichter fährt dann fort:

aut ego diffusis erravi sola capillis
qualis ab Ogygio concita Baccha deo
aut mare prospiciens in saxo frigida sedi
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui.

Auch hier wird sie als Bakche charakterisirt, hier sie sitzend auf Steinsitz, selbst fast zum unbeweglichen Stein geworden, frostig, weil entblösst in kalter Nacht geschildert. Noch einmal später nennt sie V. 136 der Dichter haerentem scopulo. Die ganze Scene wiederholt sich ähnlich bei dem Dichter in den Fasten (III, 459—516), als Ariadne von Bakchos sich verlassen

Digitized by Google

und über der irdischen pellex vergessen glaubt, infolge dessen sie als Libera mit ihm zum Himmel emporsteigt.

Der späteste Dichter des Ariadnemythus Nonnos (XLVII. 295 ff.) lässt Ariadne erwachen als eine *δυσίμερος*, lässt sie am Ufer suchen, klagen wie die Halkyonen, sie scheint eine *ὀδυρομένη Ἀφροδίτη*, sie ist im Leiden nur noch schöner (*φαεινοτέρη καὶ ἐν ἄλγεσι· καί μιν ἀνίη ἀχνυμένην κόσμησε* 313. 314), sie ist eine klagende Ariadne (*κινυρομένη* 419, *κινυρὴν δυσέρωτα* 426).

Für die auf dem Felsen sitzende Ariadne haben wir in Polygnot den ersten malerischen Darsteller, den wir kennen; in seiner Nekyia in der Lesche zu Delphi (Paus. X, 29. 2) war unmittelbar neben der den Strick vergeblich drehenden Gestalt des Oknos mit dem Esel dargestellt Ariadne: *κάθηται μὲν ἐπὶ πέτρας, ὁρᾷ δὲ ἐς τὴν ἀδελφὴν Φαίδραν — αἰωρουμένην σῶμα ἐν σειρᾷ* —. Die Nähe des Oknos wie dann der hinaus auf die Schwester, die Nachfolgerin in der Liebe des Theseus und selbst so unglücklich darin, gerichtete Blick weist uns darauf hin, wie hier in der Unterwelt Ariadne als die in getäuschter, hoffnungsloser Liebe ganz umfangene, versunkene dargestellt war. Die Schilderung des Catull, sahen wir, bezog sich auf einen Prachtteppich mit der Darstellung der auf dem Felsen sitzenden Ariadne und wies zugleich aber hin auf eine bekannte, dem Leser vor Augen schwebende Statue einer in gleicher Motivirung dargestellten Bakchantin. Somit haben wir also aus den literarischen Quellen nicht allein für die Situationen der schlafenden, sondern auch der verlassen sitzenden, kummervoll ausschauenden Ariadne Zeugnisse ihrer malerischen wie plastischen Bildung aus guter alter Zeit.

Unter den Denkmälern beginnen wir mit jenen 5 Gemälden aus Pompeji, die uns den Uebergangsmoment aus Schlaf in Erwachen, aus Ruhe in die tiefste Bekümmerniss der Vereinsamung darstellen. Die Motivirung der Ariadne selbst ist bei aller Verschiedenheit in den übrigen Theilen des Gemäldes, bei gänzlicher Einsamkeit, bei Anwesenheit des Eros allein oder mit der als Hypnos meist gefassten weiblichen Flügelgestalt eine wesentlich gleiche. Der aufgerichtete Oberkörper durchaus entblösst, der linke Arm mit der flachen Hand auf die Erde gestemmt, der rechte Arm meist halb gehoben und den Gewandzipfel ergreifend, doch auch die rechte Hand bis an den Mund gehoben; der Kopf gehoben und etwas gewendet, das Auge in die Ferne ge-

Digitized by Google

richtet, der Ausdruck des Gesichtes in einem Bild (Roux u. Barré Ser. II. t. 109) bis zur äussersten Trauer gesteigert, das Haar wellig, ja lockig, aber verschiedenartig behandelt, so in ein Netz gefasst, in kurzen Locken herabfallend, aber auch vollständig gelöst, herabrollend. In Bezug auf Schmuck, sieht man, hat mannigfache Freiheit geherrscht; wenn auch ein oder mehrere Armbänder gewöhnlich sind, so wechseln auch diese, noch weniger constant ist der Halsschmuck oder über die Brust gekreuzte Bänder.

Haben wir in diesen Darstellungen die auf dem Lager eben sich erhebende, aufsitzende Ariadne mit dem Ausdruck des schmerzvollen Staunens kennen gelernt, so giebt uns das Salzburger Mosaik ein sicheres allerdings spätrömisches Beispiel der verlassen sitzenden Heroine. Sie sitzt auf einem Felssitz, das linke Bein über das rechte geschlagen; der linke Arm ruht auf dem linken Oberschenkel, der rechte Ellenbogen ist gehoben und die Hand stützt das Kinn des etwas nach links gewendeten Gesichtes, also eine sehr den Körper zusammendrängende Motivirung. Das Gewand deckt nur einen Theil der Beine noch, fällt aber hinten über eine nicht sichtbare Steinlehne noch von oben mit einem Zipfel herab. An Ober- und Unterarmen, wie an den Fussknöcheln fehlt ein Schmuck der Spangen nicht, das Haar ist bekränzt.

Die bisher bekannten Statuen z. B. die Dresdener Statue (Hettner n. 386. August. Taf. 17, wahrscheinlich schon abgebildet bei Cavalleri ant. stat. urb. Rom t. 50), die in Palazzo Pisani im Besitz von General Nugent zu Venedig (beschrieben bei E. Wolff im Bull. 1831. p. 65), die auf der Treppe des Palastes Giustiniani in Rom (Gal. Giust. t. 142; vgl. dazu Braun in Bull. instit. archeol. 1853. p. 34) zeigen sich durch ihre Colossalität, durch die ganz gleiche Motivirung, ja endlich auch durch ganz ähnliche Verstümmelung als nahe verwandt, sie führen jedenfalls auf ein Originalwerk zurück. Die Trefflichkeit der Dresdener Statue ist bekannt und wird durch die völlige Ungunst, mit der Overbeck (die archäol. Samml. d. Univ. Leipzig S. 99) über sie urtheilt, der sie unter Hadrian hinabschieben will, nicht geschmälert; die der Venetianer, wie den griechischen Marmor rühmt der Bildhauer Wolff sehr. Wir sehen in allen eine sitzende weibliche Gestalt grossartigster Körperbildung vor uns, das Gewand auf den Schoos herabgesunken und die unteren Theile

Digitized by Google

umhüllend, den einen Zipfel noch um den linken Unterarm geschlagen. Das rechte höher und zugleich zurückgesetzte Bein giebt der ganzen Gestalt etwas in sich Zurückgezogenes, fast Stolzes; es bietet den Stützpunkt für den freilich bei zwei Statuen ganz neu aber richtig ergänzten rechten Arm, der mit dem Ellenbogen aufruht und mit der Hand an die Wange reicht. Der ganze Oberkörper ist nach rechts ein- und etwas vorgebogen; der linke Arm hängt leicht gebogen herab, unten ein Stück Gewand tragend, vielleicht auch einen Gegenstand in der Hand, und berührt so die gehäufte Masse des herabgesunkenen Gewandes am Oberschenkel. E. Braun (a. a. O.) will dem linken Arm una viva azione geben, die entsteht bei dem Anblick eines tragischen Vorganges, er behauptet, an der Statue Giustiniani liessen die über den Rücken hingehenden Falten keinen Zweifel daran. Aus der Ferne sind wir nicht im Stande," die Richtigkeit der Bemerkung zu beurtheilen; aber diese viva azione passt zur Motivirung des rechten Armes nicht recht. Wenn er dabei die ganze Benennung als Ariadne in Frage stellt, so kann gegenüber den innern und äussern Gründen für solche Bezeichnung solcher allgemein ausgesprochene Zweifel keine Kraft haben. Die antike Wendung des Hauptes ist nur an der Venetianer Statue noch unmittelbar erhalten, an den zwei andern Exemplaren ist sie durch einen modernen Halseinsatz wesentlich modificirt, und wie jeder Beschauer vor der Dresdener Statue empfinden wird, über die antike Intention wie die anatomische Anlage hinaus die Seitenbiegung übertrieben (Hettner a. a. O. S. 89). Mehr einfach nach vorn gewendet und etwas mehr gesenkt erhält das Haupt seine richtige Stellung. Die Gesichtsbildung selbst mit dem rund enganliegenden welligen Haar ist von reifer aphrodisischer Schönheit, nur mit der die Augen tiefer beschattenden Linie des Stirnhaares, mit energischerem Kinn; der Ausdruck im Mund und Augen ein gemässigter trüber Wehmuth aber edeln Selbstgefühls.

Indem wir nun hier schliesslich die Stelle unserer kleinen Statue im Haag anweisen, können wir uns freuen im Rückblick auf die ganze Stufenreihe von Ariadnebildungen ihre specifischen Züge im Einzelnen in allen früheren nachweisen zu können, aber die Verbindung und Gesammtbehandlung in einem plastischen Werke als eine bisher noch unbekannte neu hinzugewonnen zu haben. Sie ruht sichtlich nicht auf einem Original

Digitized by Google

mit den eben betrachteten Statuen, aber sie stimmt in ihrem pathetischeren und mehr bakchischen Charakter viel mehr zu jener von Catull uns gegebenen Schilderung, bei der wir bereits auf sie direkt hinzuweisen getrieben waren. Sie steht zugleich der anderen Classe der schlafenden Ariadne näher in dem mehr Anlehnen auf einen Felsensitz, in der Senkung des Hauptes in die stützende linke Hand; auch der rechte gestreckte Arm hat schwerlich noch ein Stück Gewand getragen, sondern hat wohl wie willenlos auf dem Schooss oder Schenkel gelegen. Eine Gewandung hat natürlich den Unterkörper umgeben, ja ich glaube, dass der Bruch der Statue gerade an dieser Stelle durch die beginnende Erhöhung des Gewandes mit gegeben war. Welche Liebe und welcher Jammer ist aber über diesem Antlitz noch ausgegossen! In all dieser Beziehung können wir ihr einen individuelleren Ariadnecharakter noch zuweisen, als jenen grossartigeren Statuen.

Ich will zum Schluss noch auf eine Bestätigung dieser Ariadneauffassung aufmerksam machen. Es ist eine von Raoul Roch (Choix de peint. p. 52) richtig zuerst erkannte Thatsache, dass ein Hauptmotiv in der Hermaphroditenauffassung, das des schlafenden, von lüsternen Satyrn belauschten und entblössten, ganz und gar der Darstellung der schlafenden Ariadne nachgebildet ist. Dass die ganz vereinzelte Darstellung der den Rücken kehrenden, liegenden Ariadne auf dem Relief der Villa di Francia an diese erinnert, darauf legen wir kein Gewicht, aber man vergleiche nur den geschnittenen Stein bei Müller-Wieseler D. A. K. II. Taf. 56. n. 715 mit den gewöhnlichen Ariadnebildungen z. B. Taf. XXXVI. n. 420 oder mit dem Relief in Villa Albani bei Zoega Bassiril. II. tav. 72. Gleich daneben ist eine antike Paste der Berliner Sammlung abgebildet n. 714 (Tölken Erklär. Verz. Kl. III. Abth. 2. n. 461), die einem florentiner Onyx bei Inghirami (Ser. VI. t. 3. n. 1) ganz zu entsprechen scheint. Hier sehen wir eine weibliche Gestalt gelehnt auf einem Lager sitzend vor uns, den Kopf zur Linken etwas gewendet und auf den linken Arm gestützt, dessen Ellenbogen auf einem Pfühl ruht, der rechte ist zur Seite gesenkt und die Hand berührt gerade das linke Knie; das Gewand ist ringsum herabgesunken und deckt nur das rechte Bein und den unteren Theil des linken, um so gerade die männliche Natur des Unterkörpers nicht zu verhüllen. Ein Amor mit Blattfächer, ein anderer mit Syrinx, ein dritter mit Kithara

Digitized by Google

umgeben ihn. Ueber das Gesicht ist Schwermuth ausgegossen, ein Versunkensein in Liebe und Unbehagen. Der Oberkörper und die ganze Motivirung des Kopfes und der Arme entsprechen durchaus unserem Werke, aber wir erkennen dort sogleich das Raffinirte der ganzen Position und im Gesichtsausdruck den gewaltigen Unterschied, dort eine tiefe Erregung einer edeln durchaus weiblichen Natur, hier das träumerische Unbehagen eines Androgynen. Die Nachbildung dieser Ariadnedarstellung auch in den Hermaphroditen ist aber für uns eine interessante Bestätigung.

Endlich müssen wir hier des merkwürdigen Thonreliefs aus einem bosporanischen Grab gedenken, das Aschik (Bospor. Alterth. 3 Thl. 1848. Odessa) herausgegeben und Preller in Kiel. Monatschr. 1850. S. 276 und Gerhard im Arch. Anz. 1850. S. 198 besprochen; die auf Felsensitz mit dem Ausdruck der Müdigkeit sitzende nackte Gestalt, umschlossen von dem Mantel einer das Haupt auf ihre Schulter legenden Gestalt in bakchischer Umgebung, ist mit Wahrscheinlichkeit auf Ariadne mit Nyx gedeutet, obgleich die Fackel in ihrer Hand für sie nicht Analogien hat, wenn sie auch ihrem bakchischen Wesen nahe liegt.

§. 3. Lehrende Muse.

Taf. IV. Ein Relieffragment.

Das vorliegende Relieffragment griechischen Marmors, 20 Centim. hoch, 17 C. breit, in Villa Hadriani bei Tivoli gefunden und 1834 in Tivoli erworben, trägt in der zarten und doch so bestimmten Hebung des Basrelief, in dem einfachen Schwung der Linien, in der Reinheit und dem Adel der Auffassung des Körpers das volle Gepräge griechischer, ja attischer Kunst an sich. Eine jugendliche weibliche Gestalt sitzt für den Beschauer von links nach rechts gewandt ruhig auf einem für uns nicht mehr näher zu bezeichnenden Sitze mit Lehne, beide Oberarme ähnlich anliegend, die blossen Unterarme schräg nach vorn in Thätigkeit gehoben. Ein enganschliessendes Gewand zeichnet faltenlos die Linien der Brust und schliesst sich oben um den Hals; über den rechten allein sichtbaren Oberarm fällt ein reich gefälteltes Hemd herab, am unteren Ende wenig umgeschlagen, wie es scheint, gehört es zu dem unter jenem wamsartigen Gewand erst befindlichen linnenen Chiton. Das Himation fällt hinten an der Lehne, wie es scheint, herab, und ist reich vorn über den

Digitized by Google

Schoos geschlagen. Von den beiden Beinen ist nur ein Theil der horizontalen Oberschenkel sichtbar. Auf einem zarten, schlanken Halse sitzt ein sehr fein profilirter Kopf, wesentlich horizontal gerichtet, ruhig einen gegenüber sich befindlichen Gegenstand anschauend. Die Nasenspitze ist verletzt, seitlich abgestossen. In der Stirn- und Nasenlinie, dem Augenwinkel, Mund und Kinn ist der ganze Reiz einer ächt griechischen weiblichen, jugendlichen Gesichtsbildung ausgeprägt. Das leicht gewellte Haar ist einfach geordnet; Stirn- und Seitenhaare sind in einen breiten Streifen zurückgenommen, das Hinterhaar als Wulst hinten zusammengefasst, sodass der mittlere Theil des Kopfes glatt und rund sich daraus erhebt. Besonderes Interesse erwecken die beiden Hände in ihrer Motivirung. Die linke Hand ist steil gehoben mit gehobenem Daumen und Zeigefinger, die sich aber nicht berühren, eingebogenen drei anderen Fingern, das Innere dem Beschauer zukehrend. Die rechte Hand dagegen, leider in ihren Fingern bereits verstümmelt und auch sonst abgeschabt, mehr schräg nach vorn gehoben, hat offenbar einen länglichen Gegenstand umfasst und um den die Finger eingesenkt.

Wird man auf den ersten Anblick auch versucht sein, ein Grabrelief hierin zu sehen, mit der sitzenden Gestalt der Sterbenden, der gegenüber der oder die Abschiednehmenden zu denken seien (vgl. z. B. D. A. K. I. Taf. 29. n. 125. 126), so muss diese Auffassung doch bei irgend näherem Eingehen vorerst zurücktreten. Zunächst ist es schon das ganz herabgesunkene Himation, das Bedenken erregt, da die Verstorbene sonst wesentlich mit dem über das Haupt als Schleier gezogenen und von der Hand züchtig gefassten oder doch den Oberkörper umhüllenden Obergewand gebildet wird. Dann aber sind es die Handbewegungen, die von den auf Grabreliefs gewöhnlichen ganz abweichen (man vergl. nur die Zusammenstellung solcher bei Clarac Mus. de sculpt. II. pl. 152—161) und uns zu anderer Auffassung führen. Der Gestus der linken Hand ist der der ruhigen, belehrenden, überzeugenden Rede, wie er wesentlich wieder bei Statuen des Hermes Logios sich findet (z. B. D. A. K. II. Taf. 29. n. 318 und der sogenannte Germanicus a. a. O. I. T. 50. n. 225), auch bei den in feierlicher Anrufung Gottheiten sich nahenden Personen (Welcker alte Denkm. Taf. XIII. 25). Mehrfach kommt er z. B. auf der Atlas- und Hesperidenvase vor (D. A. K. II. Taf. LXIV. 828), bei Atlas, Hermes, einer stehenden Hesperide mit Kithara, der

Digitized by Google

Eros mit Kranz und Binde zueilt. In der rechten Hand wird man am ersten eine Rolle, einen runden Stab suchen; an den Griff eines Spiegels zu denken, verbietet die ganze sonstige Erscheinung der weiblichen Gestalt. So wird man unwillkürlich zu dem Gedanken einer lehrenden Muse oder einer weiblichen, im Sinne einer Muse gedachten Gestalt geführt, der gegenüber ein horchender, von ihr empfangender Dichter, überhaupt eine männliche Person sich befand, wie Alkäos gegenüber der sitzenden, in dieMagadis greifenden Sappho auf dem Terracottarelief aus Smyrna (Welcker alte Denkm. II. Taf. XII. 20); auch ohne Kithara erscheint, nur mit der Rolle, Sappho auf einem von de Witte (Cabin. Durand p. 160) beschriebenen Vasenbild der Sammlung Middleton. Die neuste hierher gehörige Publikation eines Terracottareliefs in den Annali 1858. tav. d'agg. O mit Text von Welcker p. 42. 43 zeigt uns die Dichterin *κατ' ἐξοχήν*, d. i. Sappho sitzend auf Fels mit herabgesunkenem Gewand, zurückgebeugtem Haupt. Ihre Linke hält die *μάγαδις* ganz im Motiv der Linken unseres Reliefs, die Rechte ist zur Seite herabgesunken. Unter den Musen wird es sich etwa um *Μνήμη* oder Kleio oder Kalliope handeln. Wichtig ist die volle Entblössung der Unterarme ja über den Ellenbogen hinaus, die mit Ausnahme der Melpomene allen Musen eigen ist, bei einzelnen auch zur Aermellosigkeit sich steigert. Ganz unserem Denkmal ähnlich ist eine als Mnemosyne bezeichnete Statue aus dem Palast Giustiniani bei Clarac Mus. de sculpt. III. pl. 497. n. 971. Die gleiche redende Bewegung der Finger der einen Hand finden wir bei anderen Musenstatuen, so bei Clarac III. pl. 534. n. 1122, aber wir legen wegen der Unsicherheit in der Ergänzung der Hände darauf kein Gewicht. Jedoch ziehen wir es entschieden vor, hier eine nur im Charakter der lehrenden Muse bestimmte Persönlichkeit zu sehen, die mit einer andern ihr gegenübergestellten, etwa auf einem Stab gestützten Persönlichkeit in lebendiger, zunächst von ihr ausgehender Rede begriffen ist. Und dies würde schliesslich die Möglichkeit, das Ganze als Grabrelief zu betrachten, nicht ausschliessen, wenn auch die Motivirung von den gewöhnlichen durchaus abweicht. Wir besitzen hierzu ein schlagendes Beispiel in dem Grabrelief der Claudia Italia, das ihr Gemahl Hermias ihr geweiht, aus Villa Albani nach Paris gekommen (Winkelmann Mon. ined. n. 187, Clarac Mus. de sculpt. II. pl. 147. n. 330): hier sitzt eine weibliche Gestalt auf dem Thronsitz mit einer Rolle in der gehobenen

Digitized by Google

Rechten und die Inschrift nennt sie: *πάσης μετέχουσα μουσικῆς.*

§ 4. Eros mit Vogel.

Taf. V. Relieffragment. Br. 19 Centim., Höhe 11 Centim.

Während uns das eben betrachtete Relief in Stil und Gegenstand ganz in eine ächt griechische Zeit, ja in attische Kunst zurückversetzt, weht uns aus dem hier publicirten Relieffragment desselben Fundortes ein ganz anderer Geist an, der Geist alexandrinisch-römischer Periode, gegenüber dem Ernst und der feinen Beseelung edler ruhiger Formen ein geistvolles, lebendiges Spiel mit mythologischen Gedanken, dabei eine gewandte, in kräftigen Bewegungen, flüssigen, allgemein bekannten Formen, frei sich ergehende Technik.

Wir sehen den Oberkörper eines geflügelten Knaben vor uns, der in grosser Breitenentwickelung sehr geschickt in jener zum Hautrelief bereits überführenden Gattung des Basreliefs behandelt ist, wie sie in den Werken der jüngeren attischen Kunst zuerst zur Geltung kommt. In lebendiger Bewegung strebt der ganz en face sich zeigende Körper schräg von der rechten zur linken Seite; der rechte Oberarm ist gesenkt, der linke schräg gehoben und daher auch die linke Brustseite in vollster Muskelanspannung. Der Kopf, an dessen hinteren Theil die linke Hand gelegt ist, sodass durch den linken Arm ein spitzer Winkel gebildet ist, wendet sich rückwärts nach einem Gegenstand, der auf der rechten Hand ruht, die bis zur Höhe der Schulter etwa gehoben ist, sodass ein ähnlicher nur entgegengesetzt liegender Winkel durch den Ellenbogen hier, wie am linken Arm gebildet wird. Dieser ziemlich grosse Gegenstand mag für den ersten flüchtigen Anblick als eine Schaale erscheinen, wie der Besitzer selbst in einer schriftlichen Notiz sich geäussert hat, jedoch dies ergiebt sich bei irgend näherer Betrachtung als durchaus falsch. Der flache Theil der scheinbaren Schale ist eine durch Abschlagen eines oberen Theiles entstandene Fläche, dagegen nur erhalten der untere geschütztere Theil, um den die Finger sich legen. Dieser ist nichts weniger als gleichmässig und glatt als Aussenseite einer Schale gebildet, im Gegentheil absichtlich mehr schuppig und giebt in seiner Gestalt sehr bestimmte Anhaltepunkte für eine richtigere Auffassung; ich mache auf den halsartigen selbständigen Ansatz, dem Knaben zugekehrt, auf die

Digitized by Google

breiteren volleren Theile der Mitte, dann wieder auf die entschiedenere, ein Hintertheil einleitende Einbiegung aufmerksam. Kurz, wir haben hier den unteren Theil eines grossen, hühnerartigen, oder Wasservogels, der in der Hand des Knaben gehalten wird. Wer eine monumentale Bestätigung wünscht für dies in hohler Hand Tragen eines Vogels, den verweise ich auf das Relief bei Clarac Mus. de sculpt. XII. pl. 199. n. 4, wo ein Mann genau mit derselben Handbewegung einen Vogel vor einem Altar einer Gottheit darbringt. Nun wird die ganze Situation scharf und klar: der auf der Hand des idealen Kindes sitzende, verhältnissmässig grosse Vogel ist, wahrscheinlich geneckt, dem Kleinen so zu sagen auf den Leib gerückt; in grösster Eile wendet sich der Körper von der gefährdeten Seite ab, wie der Körper des Laokoon dem drohenden Schlangenstich zu entgehen sucht; der linke Arm ist unwillkürlich an den Kopf gefahren, ein bei den Griechen sehr treffend und sicher angewendetes Motiv der Heftigkeit, wie der Schlauheit, die rasch sich fasst, so bei Kronos (Millin G. M. I. 1., Müller-Wieseler D. A. K. II. Taf. LXII. 804, Tölken Erkl. III. 1. n. 6. 7), so bei den in die Muschel stossenden Tritonen, heftig blasenden Windgöttern (Mon. ann. bull. inst. archeol. 1855. t. VIII. IX.), endlich bei forteilenden Gestalten, so der vor Tityos flüchtenden Leto (D. A. K. II. Taf. XIII. 214 b.). Und wie ist in dem zurückgewendeten Kindergesicht in trefflichster Weise die Mischung von Besorgniss und Neckerei, die weiss, dass es nicht so gefährlich ist, gemischt! So ist von dem Künstler ein reizendes Wechselspiel in der ganzen Situation ausgedrückt; der Moment der Angst, des Fliehens wird rasch genug der erneuten liebkosenden Neckerei folgen.

Dass wir den geflügelten Knaben Eros zu nennen haben, liegt im allgemeinen Habitus hinlänglich begründet. Der Kopf, mit seinem das Gesicht umgebenden Lockenbausch, den über der Stirn aufsteigenden Locken, wie dem Haarknoten im Nacken, dem Kindesprofil, wie dem keck und heiter geöffneten Auge, dem Zug um Wange und Mundwinkel, der nackte Körper, die wohl ausgeführten, gehobenen Flügel zeichnen ihn uns sehr individuell. Und doch haben wir in dem ganzen Hergang zunächst nur ein einfaches, dem Kinderleben entnommenes Spiel, dass aber schliesslich der tieferen Bedeutung des Eros nicht fremd ist. Durch K. F. Hermann in der Abhandlung: der Knabe mit dem Vogel. Göttingen 1847 und durch O. Jahn in den Berichten der

Digitized by Google

K. S. Ges. d. W. hist.-philol. Cl. 1848. S. 41—52 ist die reiche Zahl hierher gehöriger Denkmäler wissenschaftlich zusammengestellt und besprochen worden (man vergl. auch die grosse Reihe bei Clarac Mus. de sculpt. pl. 894. C. 876. 877. A. 898), ebenso die erotische Beziehung der dabei beliebten Vogelgattungen, besonders der Wasservögel, Gans oder Ente, dass ich einfach auf sie hier verweisen kann. In dem Text zu Raoul Roch. Choix de peint. p. 134 ist neuerdings die Gruppe von einem Knaben und Mädchen, als Eros und Psyche wohl zu bezeichnen, publicirt. Das Mädchen im langen Aermelchiton hält vor sich mit beiden Händen einen langhalsigen Wasservogel, nach dessen Schnabel spielend und neckend die linke Hand des Knaben greift, während die Rechte vertraulich auf der Schulter des Mädchens ruht. Wie gern dieses Motiv zu Grabreliefs für geliebte Knaben verwendet ward, zeigt auch ein aus Lilaea neuerdings nach Athen gekommenes Denkmal (Bull. inst. archeol. 1858. p. 109). Unser Relief bietet aber eine mir wenigstens durch sonstige Denkmäler noch nicht bekannte glückliche Steigerung des Spieles mit dem Vogel, wie es in dem Reizen des Thieres durch Entgegenhalten des Fingers zum Picken und Anbeissen in Bronze und Marmor mehrfach bekannt ist (Jahn a. a. O. S. 49 f. dazu die Tafeln). Der neckische, lebendige, vor Schmerz heftig zurückschauernde Charakter des Eros wandelt gleichsam die idyllische Situation in eine dramatische Scene um.

Digitized by Google

Digitized by Google

⅔ nat. Gr.

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

2

Beiträge

zur

antiken Denkmälerkunde.

Von

K. B. Stark.

II. Unedirte Venusstatuen und das Venusideal seit Praxiteles.

(Abdruck aus den Berichten der hist.-phil. Classe der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1860.)

Digitized by Google

Digitized by Google

Während die oberflächliche Betrachtungsweise unserer modernen Gesellschaft wesentlich nur insoweit an einem Kunstwerke Interesse findet, als dieses durch Neuheit oder die zeitgemässen Bezüge des Gegenstandes sich bemerklich macht und man zu einer ruhigen, eingehenden Würdigung der eigentlich künstlerischen Behandlung gar nicht gelangt, so besitzt die antike Kunstwelt darin gerade für den ernsten geübten Beobachter einen so unvergänglichen Reiz, dass der Ideenkreis derselben sehr umschränkt und verhältnissmässig leicht überschaubar sich zeigt, aber in demselben alle Richtungen künstlerischer Motivirung durchgebildet sind und hier der Betrachtung eine immer neue Welt, immer neue und eigenthümliche Variationen Eines Grundthemas geboten werden. Wir sehen an der Darstellung derselben Grundideen, wie sie die griechische Götter- und Heroenwelt enthält, Jahrhunderte hindurch die bedeutendsten Künstler der verschiedensten Kunstschulen arbeiten. Ist es nun auch wesentlich Eine künstlerische Persönlichkeit, durch die endlich das Bild der Idee, das Ideal mustergültig festgestellt wird, deren Name mit diesem Ideal daher unauflöslich verbunden erscheint, so lähmt dieses die Lust und Kraft folgender

1) Die vorliegende Abhandlung war zunächst veranlasst von Seiten des archäologischen Instituts in Rom, dem drei Zeichnungen von den fünf hierbei publicirten verdankt werden. Sie war als einfache Erklärung derselben vor 2 Jahren vollendet, aber die römische Censur machte die Publikation von entblössten Venusstatuen in den Schriften des Instituts unmöglich. Aus jener schon länger ruhenden Grundlage ist diese nun weit umfassendere Abhandlung erwachsen, die wenigstens den Gewinn ganz erneuerter Betrachtung eines schon einmal in engeren Gränzen durchgearbeiteten Gegenstandes hat.

Digitized by Google

Künstler noch nicht im Mindesten sich auf diesem Gebiete zu versuchen; nein, freudig wird nun das einmal Gelungene übernommen, aber mit freiem Sinne in dem engeren Bereiche die so vorgebildete Kunstidee immer von neuen Gesichtspunkten beschaut und verkörpert.

Bei der Lückenhaftigkeit und vielfachen Unbestimmtheit unserer historischen Nachrichten sind wir allerdings meist nicht im Stande diese verschiedenen Auffassungen mit Sicherheit bestimmten Künstlern zuzuschreiben, aber die Denkmälerkunde kann und muss überhaupt den Stoff für die kunsthistorische Fragstellung vorbereiten, sie muss die uns erhaltenen Objekte scharf nach allen Gesichtspunkten betrachten und so Gruppen von Denkmälern herausfinden, die nähere oder entferntere Verwandtschaft und Abhängigkeit von einander bestimmen. Auf solcher Grundlage wird es dann leichter werden den kunsthistorischen Faden, der durch sie durchläuft, aufzufinden.

Wenn irgend von einem Kunstideal, so gilt dies von dem der Venus; giebt es doch keine Göttergestalt, die in der jüngeren griechischen und in der römischen Zeit — und an diese sind wir mit den erhaltenen Kunstwerken zum weitaus grössten Theile gewiesen — eine gleich grosse Verbreitung und bis in das Raffinirteste gehende Durchbildung erfahren hätte. Trotz der überaus grossen Zahl der ihr angehörigen statuarischen Werke und der grossen Berühmtheit einiger derselben eröffnet doch jeder neue Zuwachs neue Bezüge und fordert zur wiederholten Prüfung und Sichtung des vorhandenen Reichthums auf, der selbst dadurch erst recht zum wissenschaftlichen Bewusstsein gelangt. Indem ich im Folgenden eine Reihe von vergleichenden Betrachtungen an die Veröffentlichung mehrerer, noch gar nicht oder nur ungenügend bekannt gemachter Statuen anknüpfe, wird die Behandlung dem oben Ausgesprochenen gemäss vor allem darauf zu zielen haben die Stellung dieser Denkmäler in bestimmten Kreisen von Venusstatuen genau zu bezeichnen und dadurch schliesslich auch diese als Stufen der historischen Entwicklung des Venusideals schärfer nachzuweisen. Wir werden uns dabei neben den Müller-Wieselerschen Denkmälern der alten Kunst I. Taf. 35. 40. 50. II. T. 24—27 vor allem auf die reichste Zusammenstellung von Venusstatuen beziehen, die in Clarac Musée de sculpture antique et moderne. T. III. pl. 39–45;

Digitized by Google

T. IV. pl. 591—634. D. Texte p. 68—142 in buntester Reihenfolge uns vorgeführt ist. Immer noch entbehren wir einer umfassenden und künstlerisch wie literarhistorisch eingehenden Arbeit über das Venusideal; der letzte derartige Versuch ist von Heyne in seinen Antiquar. Aufsätzen I, S. 115 ff. gemacht, angegriffen von Voss mythol. Briefe I, S. 237 ff. 265 ff., aber gerade da dringend der Wunsch einer auf vergleichender Anschauung möglichst aller bekannten Venusdarstellungen begründeten Behandlung ausgesprochen worden. Die so verdienstliche Abhandlung von Gerhard über Venus-Proserpina (Hyperbor. röm. Stud. II, S. 118 ff.) und über Venusidole (Abhdlg. d. Berl. Akad. d. W. hist.-philol. Kl. 1843. S. 317 ff.) beschäftigt sich ausdrücklich nur mit den bekleideten Cultusbildern derselben. Die weitschichtigen Recherches sur le culte, les symboles, les attributs et les monumens figurés de Vénus en Orient et en Occident par Mr. Felix Lajard. 1837—1848. 248 S. in 4° und Atlas von 40 Blättern geben uns allerdings einzelne interessante neue Münztypen und kleinere Figuren, sind aber für die archäologische Behandlung im Text ganz unfruchtbar. Die bestgeordnete und reichhaltigste Uebersicht enthält der betreffende Artikel in Müllers Handb. d. Archäol. III. Aufl. S. 576 ff., neben dem man auch Prellers kurze Darstellung in der griech. Mythol. I, S. 234—36 gern vergleicht, während der in Paulys Realencyclopädie Th. VI. S. 2459 ff. archäologisch sehr ungenügend gearbeitet ist. Die in Italien vorhandenen Hauptstatuen der Venus behandelt mit feinem Sinn Burckhardt in seinem Cicerone S. 448—454. Für die Darstellungen auf Münzen ist der Artikel bei Rasche (Lexic. univ. r. numm. T. V. 2. p. 822—922) ebenso reichhaltig, als wenig übersichtlich.

I. Venus mit dem Seeungeheuer.

Die Venusbildung von Praxiteles zu Kleomenes.

Ich beginne mit der Marmorstatue einer nackten Venus (Tafel VI), über Lebensgrösse, die früher im Besitze des Principe di Salerno sich befand. Ueber die Ergänzungen ist mir leider nichts Näheres bekannt, doch macht kein Theil der Extremitäten der Hauptmasse gegenüber einen störenden Eindruck der Incongruenz. Der Kopf des daneben befindlichen Thieres wird modern sein, aber bedingt durch die mit dem Rumpfe des

Digitized by Google

Thieres so nahe verbundenen Füsse. Wir haben eine Venusgestalt vor uns, die auf den ersten Anblick als eine der mediceischen des Kleomenes von Athen verwandte sich kundgiebt. Sie ist völlig unbekleidet, auch jede Andeutung eines abgelegten Gewandes ist geschwunden. Den Stützpunkt derselben bildet wesentlich der linke völlig platt aufgesetzte Fuss, so dass das linke Bein als das straff angestemmte auch eine nur leicht wellenförmig gebogene, wesentlich gerade Linie bildet, während das rechte mit seinen geschwungenen grossen Biegungen in einem vollen Gegensatze dazu steht. Das rechte Knie ist etwas voraus an das linke Knie angeschoben, so dass der rechte Oberschenkel den Schooss gleichsam verschliesst. Der rechte Fuss berührt nur mit den Zehen und Vorderballen leicht den Boden. Die Linien, welche von den Weichen zu den Oberschenkeln führen, sind weich und wohlgeschwungen. Der leicht eingezogene Unterleib macht wie der ganze Oberkörper den Eindruck einer reifen Frauennatur. Auch die runden, verhältnissmässig vollen Brüste stimmen damit, sowie die starke Bildung des Halses. Der linke Arm, in der Kugel beweglich hängend ist frei gesenkt, um die Scham zu decken: der rechte Oberarm schliesst sich dagegen eng an den Oberkörper an, während der gehobene Unterarm die ganze linke Brust deckt. Die vom Halse über die Schultern gehenden Linien zeigen eine entschieden kräftigere und breitere Schulterbildung als die mediceische Venus. Der Kopf, der ein Achtel der ganzen Höhe der Statue bildet, ist stark nach der linken Seite gewendet, so dass das Profil mit der linken Schulter und Arm wesentlich in einer Fläche liegt. Durch diese Biegung ist natürlich die rechte Halsseite sehr in Spannung versetzt. Das Gesicht ist ein durchaus ideales, in grösseren Formen gebildet, als das der mediceischen. Das Auge ist gesenkt, aber voll geöffnet; der leicht geöffnete Mund, das Kinn zeigt nichts von dem verführerischen Lächeln oder dem Grübchen der Mediceerin, der Gesammtausdruck ist ein ernster. Sehen wir uns die Haarbildung etwas näher an, so ist hier Viererlei zu beachten: die vorderen das Gesicht umgebenden Haare sind stark gewellt zurückgewandt und im Nacken in eine volle Masse vereinigt, welche breit auf den Rücken herabfällt; die Vorderhaare unmittelbar über der Stirn sind aber auf dem Scheitel des Hauptes zu einem Krobylos aufgebunden, während die übrigen Haupthaare fest anliegen und am Hinterkopf in ein Nest oder Haarwulst zusam-

Digitized by Google

mengefasst sind. Von einem Schmucke an irgend einem Theile des Körpers findet sich keine Spur.

Ueberblicken wir noch einmal die ganze Statue, so wird die Gesammthaltung als eine strengere einheitlichere gegenüber der mediceischen Venus sich kund geben. Welches raffinirte Spiel der Bewegung, Drehung, Biegung ist dort von dem Fuss bis zum Scheitel ausgeprägt, besonders in dem Verhältniss von Unter- und Oberkörper! Wir werden unserer Statue gegenüber ihrer Gesammthaltung und Körperbildung nach vielmehr an die capitolinische Venus erinnert.

Noch bleibt uns das an die linke Seite sich eng anschliessende Thier zu besprechen: es ist eine in einen Fischschweif endende Eidechsennatur mit einem aufwärts zur Göttin sich wendenden Kopf. Auf einer der Windungen sitzt ein kleiner Eros von der Seite, nicht rittlings, und schaut ebenfalls zur Herrin empor. Die ganze Bewegung des Thieres zeigt uns das in der unmittelbaren Nähe der allmächtigen Herrin sich schmeichelnd anschmiegende, friedlich sich biegende Wasserungeheuer.

Somit haben wir zunächst uns einfach das Angeschaute klar zu machen gesucht; der Vergleich mit der mediceischen Venus als der weitaus bekanntesten in dieser Classe von Venusstatuen sollte uns nur die einzelnen Motive genauer veranschaulichen. Gehen wir nun auf eine Classificirung aus, so werden dabei folgende Gesichtspunkte in Betracht kommen: völlige Nacktheit, Motivirung der Arme und Hände, sowie der unteren Extremitäten, Haltung des Oberkörpers, Stellung des Kopfes, Form und Ausdruck des Gesichtes, Haarbehandlung, sonstiger Schmuck, das Thierattribut nach Stellung, Gattung und Art, Zuthat und Situation der Eroten und sonstige Zugaben.

Offenbar ist bei unserer Statue, sowie der ganzen Reihe, in welche sie eintritt, das Grundmotiv jener unmittelbare Ausdruck der Weiblichkeit, die in dem Moment, wo sie in voller unverhüllter Schöne (*πᾶν τὸ κάλλος αὐτῆς ἀκάλυπτον οὐδεμιᾶς ἐσθῆτος ἀμπεχούσης γεγύμνωται* Luc. Amor. 13) sich zeigt, sich beschaut fühlt, unwillkürlich sich in sich zurückzieht, leicht sich zusammenbiegt, mit dem vorgeschobenen, gebogenen einen Bein, mit der Hand das Heiligthum ihres Leibes deckt (ipsa Venus, quoties velamina ponit, protegitur laeva semireducta manu, Ovid. Art. Am. II. 613. 14) und so gleichsam als

Digitized by Google

eine eben geöffnete und doch bei leichtester Berührung sich wieder schliessende Blüthe erscheint. Der Moment selbst war durch die Beziehung zum Wasserleben, zu dem Element, dem die Göttin zuert entstiegen, dem sie im Bade immer von Neuem sich anvertraut, gegeben. Dieses Motiv der griechischen Kunst, der Kunstwelt überhaupt geschenkt zu haben, ist das unvergängliche Verdienst des Praxiteles[2]). Leider sind wir nur durch eine einzige Stelle von der Venus nuda des Skopas unterrichtet, die in Rom im Tempel des Brutus Callaecus d. h. des Mars (gestiftet 132 v. Chr. von D. Jun. Brutus) aufgestellt war und die der Praxitelischen an Zeit vorausging, jeden andern Ort berühmt gemacht haben würde, in Rom bei der Fülle der Werke und bei dem Drängen und Treiben des Geschäftslebens weniger beobachtet wurde (Plin. XXXVI. 26). Wir haben aber in der Art, wie über das Werk des Praxiteles berichtet wird, wohl einen sichern Beweis, dass sein Motiv nicht schon von Skopas vorweg genommen sein kann und dass wir bei diesem dem Gewand noch einen grössern Antheil an der Gestalt zuschreiben müssen. Dazu kommt, dass es ein Tempel des Mars ist, in dem diese Statue geweiht war. Dürfen wir daraus nicht vielleicht entnehmen, dass wir sie als *Ἄρεια*, als siegreiche gegenüber und in Beziehung zu dem sitzenden, von Liebe, wie der Mars Ludovici, besiegten Ares, den ja auch Skopas gefertigt und mit dem sie sichtlich zusammen nach Rom gebracht war, gebildet zu denken haben? Und wohl konnte man jene Entblössung, wie sie in der Aphrodite von Melos gegeben ist, als ein neues Motiv des Skopas betrachten, während die Aphrodite Urania eines Phidias nur vollbekleidet zu denken ist. Ueber eine dritte Venusstatue, die Plinius als ebenbürtig daneben anführt als antiquorum digna fama, die in Rom im Friedenstempel vor Vespasian geweiht war, wissen wir nichts Nähees; es geht nur aus der Stelle bei Plinius hervor, dass er bei ihr zwischen Praxiteles und Skopas zunächst geschwankt hat. Doch zurück zur Praxitelischen Bildung. Noch war mit ihr nicht zugleich die völlige Beziehungslosigkeit zu aller Gewandung gegeben, nein wir wissen vielmehr aus den Knidischen Münzen (Müller D. A. K. I. T. 35.

2) Brunn Gesch. d. gr. Künstler I. S. 346. 349 ff.; Friederichs Praxiteles u. die Niobegruppe S. 28 ff., dagegen Brunn im Rhein. Mus. f. Philol. N. F. XI. S. 467 ff., Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II, S. 27 ff.

Digitized by Google

n. 146 a b), wie, während die rechte Hand die Scham deckt (*πλὴν ὅσα τῇ ἑτέρᾳ χειρὶ τὴν αἰδῶ λεληθότως ἐπικρύπτειν* Luc. Am. 13), die linke das auf das Gefäss niedergefallene Gewand am Zipfel noch emporhebt. Also hier haben wir die correspondirende Bewegung beider Arme, die Deckung der Brüste, überhaupt dieses völlige sich Erschliessen und wieder Zusammenziehen noch nicht, sondern noch die unmittelbare Beziehung zu dem nicht mehr umhüllenden Schutzmittel. Auch der Bewegung der Arme gemäss und gemäss der Stellung des Gefässes mit dem Gewande ist der linke Fuss gehoben, der rechte gesenkt. Wir können jetzt auf eine nicht kleine Zahl von Copieen dieser Knidischen Aphrodite im Vatikan (Clarac n. 1366, Müller D. A. K. I. T. XXXV. 146 f.), in Villa Torlonia (Clarac pl. 616. n. 1366 c), auf die Kolossalstatue in Villa Ludovisi (Beschreib. Roms III. 12. S. 588), auf sehr beschädigte und restaurirte Statuen im Vatikan (Loggia scoperta s. Beschreib. Roms II. 2. S. 194) und im Palast Valentini zu Rom (a. a. O. III. 3. S. 156), eine treffliche in München (Clarac pl. 618. n. 1377), sowie eine ganz übereinstimmende Terracotta aus Tarsos (Barker Lares and Penates p. 193) hinweisen. Eine vielfach restaurirte Statue in Neapel (Clarac pl. 606. B. n. 1343 c) hebt mit der Linken das Gewand nicht von einem Gefäss, sondern von dem Stützpunkt eines Delphins ab, also eine Verbindung des praxitelischen Motivs mit einer jüngern Bildung.

Von dieser einzig berühmten Bildung des Praxiteles aus können wir zwei Wege der Fortbildung in einer grossen Reihe ausgezeichneter Statuen verfolgen; der eine ist der der stärkeren Betonung des Verhältnisses zum Gewand, der andere der gänzlichen Ablösung dieses Verhältnisses aus dem Grundmotiv. Wir müssen sagen, diese zweite Richtung ist wie die zahlreicher verfolgte, so auch die der mit jenen Grundgedanken gegebenen Stimmung entsprechendere. Die erstere hat aber unter der Hand trefflicher Künstler eine grosse Zahl neuer und anziehender Motive entwickelt. Bald wird nur ein Zipfel des auf einem Gefäss oder Kästchen ruhenden Gewandes von der linken die Scham deckenden Hand herübergezogen, so in der durch die im Palast Chigi befindlichen Nachbildung des Menophantos uns bekannten Aphrodite *ἐν Τρωάδι* (Müller D. A. K. II. n. 275, Handb. d. Archäol. S. 580, Welcker Alte Denkm. I, S. 447—48, Brunn Gesch. d. griech. Künstler I, S. 610), von der ein zweites

Digitized by Google

Beispiel uns noch in Paris (Mus. Napol. I. t. 57; Visconti Op. var. IV. p. 487), ein drittes im Vatikan begegnet (Clarac pl. 613. n. 1368). Unter Troas ist hier mit Plinius (H. N. V. 33) Alexandria in Troas zu verstehen, welches durch *συνοικισμός* der Umgegend durch Antigonos gegründet ward als Antigonia, dann Alexandria umgenannt und von Lysimachos ausserordentlich gefördert wurde, später wird es eine *ἀποικία Ῥωμαίων* und gehört zu den *ἐλλόγιμοι πόλεις* (Strabo XIII. 1, vgl. dazu Zumpt Comment. epigr. I. p. 378). Dass Aphrodite, die Hauptgöttin des troischen Stammes in der neuen Gründung neben dem durch die Münzreihen als Hauptgott erwiesenen Apollo Smintheus vor allem verehrt ward, ihre Statue von ausgezeichneter Künstlerhand gefertigt dort unter Antigonos oder Lysimachos aufgestellt, in Rom, das die Verwandtschaft mit Troas so lebhaft betonte, nachgebildet ward, das ist sehr natürlich wenn auch nicht im Einzelnen näher nachweisbar. Wir haben damit aber für die Zeitbestimmung dieser Bildung, welche im Anfang der Kaiserzeit eine berühmte, ausdrücklich nachgeahmte war, ungefähre Gränzen, zwischen Ol. 116—124; also jedenfalls gehört sie den ersten 50 Jahren nach der Aufstellung der Knidischen Venus.

Mustern wir weiter diese Motive, so umschliesst bald das Gewand in einem offenen, fast gebauschten Bogen die Beine und wird von der Hand über der Scham festgehalten, so in der trefflichen Syrakusaner Statue (Clarac pl. 608. n. 1844 vgl. dazu Parthey Wander. durch Sicilien I, S. 177) und mehreren ihr darin völlig entsprechenden Exemplaren z. B. in Neapel (Clarac pl. 632. G. n. 1374 A), weniger die in Villa Albani (a. a. O. n. 1374); dagegen eine treffliche kleine Wiederholung im Braccio nuovo im Vatikan (Beschreib Roms II. 2. S. 93); auf eine vor dem Braccio nuovo macht aufmerksam Welcker Rhein. Mus. IX. S. 283, die wohl identisch mit der weniger guten im Vatikan, die berührt ist in der Beschreib. Roms II. 2. S. 252; auch der Unterkörper der Statue im Mus. Chiaramonti bei Clarac pl. 610. n. 1355 gehört hierher. Bald bleibt der eine Schenkel noch völlig entblösst, während über den anderen das Gewand herabfällt, so in einem Torso des Museums zu Leyden (Janssen griechische etc. monum. n. 91), ebenfalls einem Torso des Vatikan (Beschreib. Roms II. 2. S. 3), so in einer Statue der Villa Albani (a. a. O. III. 2. S. 477), so in einer Statue der Sammlung Torlonia (Clarac pl. 601. n. 1332 C), deren rechte Hand vor die Scham den einen Zipfel hält, während

Digitized by Google

der andere über den Unterarm gefallen ist, so in einer kleinen im Piräus gefundenen Marmorstatue, im Besitz von Rangabé, wo der andere frei herabhängende Theil des Gewandes schleierartig hochgezogen scheint (Annal. Instit. archeol. XXI. tav. d'agg. L. p. 165. 169). Das Gewand schliesst sich enger an den Körper an und umgiebt ihn bis an die Oberschenkel in reichen Falten, so in einer Neapolitaner Statue (Clarac pl. 614. n. 1360), einer Oxforder (Clarac pl. 634. D. n. 1392. D), so noch in drei anderen Beispielen, aus Sammlung Giustiniani, aus Venedig und Dresden, (Clarac pl. 606. n. 1336. 1337. 1338). Auch dieses Motiv wird umgestaltet, indem der eine Zipfel des Gewandes von der einen Hand gehalten wird, so dass das Gewand sich öffnet, oder selbst in die Höhe geführt wird, so in einer Statue im Museo Chiaramonti (Clarac pl. 614. n. 1361), in einer Statue einst im Besitz von Camuccini (Clarac pl. 614. n. 1363). Ja endlich hängt das Gewand nur shawlartig mit den Zipfeln über den Armen und lässt die Vorderseite des Körpers gänzlich unbedeckt, so in zwei Florentiner Statuen (Clarac pl. 597. n. 1305 und pl. 606. n. 1335). Im vollsten Gegensatz zu den bisherigen Motiven wird endlich das Gewand oder Badetuch durch die zusammengeneigten Kniee zwischen den Beinen festgehalten und die Hände haben selbst gar keine Beziehungen mehr zu ihm, so in zwei oder drei Statuen, einer im brittischen Museum, und einer pompejanischen, der eine Zeichnung Millins, die sonst als drittes Exemplar gelten müsste, wahrscheinlich identisch ist (Clarac pl. 625. n. 1403. 1404, Overbeck Pompeji S. 370. S. 259 b).

Bei einem Ueberblick über diese überraschend mannigfaltige Reihe, deren Detail wir hier nicht weiter verfolgen wollen, werden folgende Bemerkungen sich unmittelbar aufdrängen: das Hauptmotiv der Praxitelischen Aphrodite, die Deckung der Scham durch die rechte Hand, wechselt hier zwischen der rechten und linken Hand; das andere Hauptmotiv der Mediceischen Venus, überhaupt nachpraxitelischer Bildung, die leichte Deckung der Brüste, begegnet uns grossentheils auch in diesen Statuen, vor allem schon in der von Troas; ferner die Kopfbewegung, Haarbehandlung, die Schmucksachen, Thier- und sonstigen Attribute, auch die beigefügten Eroten zeigen wesentlich dieselben Formen, als diese an den ganz entkleideten Statuen uns entgegentreten werden, ja in der Auffassung der meist absichtlich mehr öffnenden, als deckenden Gewandung zeigt sich

Digitized by Google

ein sehr freies, ja sehr raffinirtes Spiel des Künstlergeistes, der über das Gewand nach ästhetischen Gesichtspunkten frei schaltet. Niemand wird bei solchem Ueberblick daran denken können, das Grundmotiv dieser Statuen über Praxiteles hinauf einer keuscheren, strengeren Auffassung zuschreiben zu wollen.

Wenden wir uns zu der andern Entwickelung, welche von der Praxitelischen Aphrodite zur gänzlichen Entfernung aller Gewandbeziehung führt, so haben wir sichtlich die erste wichtige, auch im Alterthum in hoher Geltung stehende Weiterbildung in der Capitolinischen Venus. Allerdings könnte man noch eine nähere Zwischenstufe in einer kolossalen Statue der Sammlung Torlonia finden (Clarac pl. 616. n. 1366 A), an welcher der linke Arm, der dort bei der Knidischen den Gewandzipfel emporhebt, sich hier auf das über einer festen Unterlage niedergelegte Gewand stützt, woneben das Badegefäss steht, der rechte den Schooss deckt; jedoch sind die Beigaben hier vollständig modern und in der entschiedenen Richtung der ganzen Gestalt, die auf einen äusseren Stützpunkt hinweist, ist ein ganz anderes allerdings auch in Venusstatuen mit Glück weiter verfolgtes, aber der Praxitelischen Venus fremdes Motiv hereingebracht. Dagegen steht eine sehr anmuthige, jugendliche Statue in Florenz (Clarac pl. 624. n. 1388), die mit der Rechten den Schooss deckt, die Linke nach vorn hebt, mit einer Muschel ergänzt ist, das Haar einfach um den Kopf geordnet und nur mit einem Band befestigt hat, ihr zur Seite Salbgefäss und Gewand, entschieden der Knidischen noch näher.

Die Capitolinische Venus (Mus. Napol. I, t. 56. Visconti Opere varie IV. t. 11. p. 63—68. Bouillon Mus. I. 10. Müller-Wieseler D. A. K. II. n. 278. Braun Ruinen u. Mus. Roms S. 220—24), zu welcher wir zwölf Wiederholungen kennen, noch eine im Capitol (Clarac pl. 626 B. n. 1383 D), eine in Villa Borghese (Beschr. Roms III. 3. S. 246), vier in Neapel (Clarac pl. 617. n. 1371—1373 incl.; pl. 623. n. 1393), drei in Dresden (August. Taf. 59. 86; Clarac pl. 619. n. 1385; pl. 624. n. 1389, vgl. Hettner Katalog n. 239. 242; Leplat T. 58, Hettner Katalog n. 354), eine im brittischen Museum (Clarac pl. 619. n. 1389 A), eine treffliche in Woburn Abbey ohne Kopf und Arme (Müller-Wieseler D. A. K. II. Taf. 25. n. 277), eine in Petersburg (Clarac pl. 617. n. 1370), wozu jüngst noch ein ausgezeichneter Fund, wie ich höre, in Rom auf dem Esquilin gekommen ist, hat

Digitized by Google

in dem Adel der Erscheinung, in der Grösse und Fülle der Körperformen, in der beabsichtigten Erhöhung des Hauptes durch den Krobylos, in dem Ausdrucke des Gesichtes entschieden eine nähere Beziehung zu dem Venusideal des Praxiteles und seiner Zeit, als die Venus von Medicis. In ihr ist die Vermittelung zwischen Gewand und Badegefäss und der Person bereits aufgegeben, aber dieses beides schliesst sich für das Auge eng an die Gestalt durch Nebenstellung an und so ist für die Vorstellung diese Beziehung und Erklärung des Motivs noch ganz lebendig. Ein wichtiger Schritt war nun gethan: beide Arme sind nun völlig frei, beide gehen in jenes Praxitelische Grundmotiv der nun alles Schutzes entkleideten, die unverhüllte Schönheit nur durch ein schamhaftes sich in sich Zurückziehen deckenden Weiblichkeit ein; nun senkt sich die linke Hand zur Scham, die rechte hebt sich schützend vor die Brust. Auch der Oberkörper beugt sich jetzt stärker vor, während der Unterleib noch mehr eingezogen wird. Auch die Motivirung der Füsse muss sich nun ändern: nach dem so selten verletzten Gesetze des Chiasmus, der schrägen Wechselwirkung hebt sich der rechte Fuss leicht, schiebt sich der rechte Oberschenkel vor; im linken Bein ruht nun der Schwerpunkt der Gestalt. Keine Spur des Schmuckes zeigt sich am Körper der dem Bad eben Entstiegenen. Das Haar ist über dem Scheitel und zwar zu einem hohen Krobylos aufgebunden, ein breites Haarband befestigt die reichen Seitenhaare, die am Hinterkopf einfach in einer Schlinge zusammengefassten Haare fallen in zwei starken, sich auflösenden Haarsträngen auf den Nacken herab; sie machen entschieden den Eindruck, dass sie in dem Wasserelement sich gelöst haben, welches die Göttin so eben verlassen hat.

Man fühlt sich wohl versucht für diese herrliche und auf italischem Boden so vielfach in Copieen verbreitete Bildung einen Urheber zu suchen. Wenn es erlaubt ist bei dem spärlich fragmentarischen Zustande unserer Kunstnachrichten, besonders dem dürftigen katalogartigen Charakter der Berichte des Plinius über die Kunstwerke in Rom Vermuthungen zu äussern, so wird man zunächst an ein Werk des Sohnes und Erbens der Kunst des Praxiteles, an das des Kephisodot denken können, welches in Rom in Asinii monimentis, d. h. dem Atrium Libertatis mit Bibliothek auf dem Aventin sich zu Plinius Zeit und natürlich seit Asinius Pollio sich befand (Plin. XXXVI. §. 24). Eine

Digitized by Google

andere Stätte berühmter Venusstatuen in Rom sind bekanntlich die Porticus oder monimenta Octaviae, eine Gründung des Qu. Caecil. Metellus Macedonicus (nach 149 v. Chr. vgl. Becker Röm. Alterth. I, S. 608 ff.) mit ihren Tempeln des Jupiter und der Juno, von Werken der jüngeren griechischen Kunst um Ol. 155, aber auch älterer geschmückt. Hier stand eine treffliche Venus des Phidias (Plin. XXXVI. 4. §. 15), hier eine des Philiskos, hier die lavans se des Daedalos und dabei eine stehende Venus des Polycharmos (Plin. l. l. §. 35). Man wird zunächst veranlasst sein, an die letztgenannte Statue zu denken, die entschieden Beziehung zum Bad gehabt haben muss, nur dass sie stehend, nicht kauernd dargestellt war. Aber ich hoffe im Folgenden für diese eine bestimmte Bildung mit grösster Wahrscheinlichkeit nachzuweisen. So könnte für die capitolinische Venus unter diesen Künstlern nur Philiskos der rhodische Meister in Betracht kommen.

Sehen wir auf griechischem Boden uns um, wo eine berühmte Marmorstatue einer Aphrodite Pontia neben Knidos — und eine solche ist ja die knidische, von den Knidiern selbst Euploia genannte Aphrodite (Paus. I. 1. 3) — erwähnt wird, so werden wir nach Hermione gewiesen, deren religiöser Kreis so eng mit dem der knidischen Halbinsel zusammenhängt. Pausanias (II. 34. 10) rühmt aber gerade das dortige *ἄγαλμα λευκοῦ λίθου*, was ebenso gross als wegen der künstlerischen Ausführung schauenswerth sei. Eine Bronzemünze unter Caracalla geschlagen von Hermione zeigt, wie Mionnet (Supplém. IV. p. 262 f.) angiebt Venus debout avec Cupidon, ob ganz unbekleidet, wird nicht bezeichnet, dagegen scheint die nackte Gestalt, die neben Hermes auf Münzen erscheint oder die thronende, mit dem Steuerruder in der Hand bezeichnete Tyche der Stadt bekränzt, nicht wie Rasche (Lex. r. numm. V. 2. p. 882) meint, eine Aphrodite zu sein, sondern eine männliche Gestalt, etwa der Heros Hermion. Auch der marmorea Venus illa, die die Bewohner von Rhegion um keinen Preis hergeben würden und die Cicero neben der knidischen Venus als ein berühmtes Werk einer griechischen Stadt nennt (Verr. IV. 60. 135), kann hier gedacht werden, da aller Grund ist auch hier eine *Ἀφροδίτη Εὔπλοια* oder *Ποντία* zu verstehen. Doch genug der Vermuthungen.

Wir bemerken übrigens, dass wir die capitolinische Venus

Digitized by Google

nicht als das Original dieser Bildung hinstellen und alle anderen als Copieen, sondern als das hervorragendste, besterhaltene, bekannteste Exemplar unter vielen Copieen eines Originals. Ihr Fundort wird in der Subura angegeben (Beschreib. Roms III. 2. S. 170); wie es dabei möglich ist auch mit Nibby an einen Fundort am Fusse des Pincio in der Vigna Naro zu denken (a. a. O. III. 2. S. 567), verstehe ich nicht.

Der weitere grosse Schritt auf dieser Bahn der Darstellung der nackten Göttin war das Badegefäss und Gewand gänzlich wegzulassen und statt dessen nur das Element, dem sie einst entstiegen und aus dem sie gleichsam immer von Neuem geboren wird, allgemein durch ein Geschöpf zu charakteristiren; war doch damit in den Motiven dieses Geschöpfes, in seinen auch sichtbar heraustretenden Beziehungen zu der alles Leben im Meer, im Wasserreich beherrschenden Göttin ein neuer fruchtbarer Gedanke hereingebracht — ein Gedanke so recht entsprechend der alexandrinischen Epoche, deren Drang nach allgemeineren, auf verstandesmässigem Wege zu erkennenden Beziehungen, entschieden an unmittelbarer Fasslichkeit, an individueller Charakterisirung des Momentes weit nachstehend jener einfachen, unmittelbaren Darstellung des Bades. Ja, man konnte nun noch weiter gehen und das vollendetste Werk dieser neuen Klasse von Venusstatuen, die Venus des Kleomenes von Athen zeigt diesen Schritt und die hier publicirte Statue steht ihr darin besonders nahe: das Geschöpf des Meeres zur Seite der Göttin erscheint verbunden, geleitet, im Dienst von dem scherzenden Knaben und Begleiter der Venus, von Eros oder sogar mehreren Eroten. Es ist gleichsam nun ein zierliches Epigramm der grösseren Elegie beigefügt und eine geistreiche Pointe darin ausgesprochen.

Keine Bildung der Venus ist für uns in einer solchen Fülle von Wiederholungen, von der vollendetsten bis zur flachsten und handwerksmässigen Behandlung vorhanden, als diese der vollständig gewandlosen, Brust und Schoos deckenden, von einem Seethier begleiteten Göttin. Halten wir von einer jetzt wesentlich feststehenden Betrachtungsweise der mediceischen Venus wie sie durch Heyne, Visconti angebahnt, durch Levezow in seiner Schrift (Ueber die Frage, ob die medic. Venus ein Bild der knidischen sei? Berlin 1808) umsichtig erweitert, durch Brunn (Gesch. d. gr. Künstl. I, S. 522 f.) und Overbeck (Gesch. d. gr.

Digitized by Google

Plastik II, S. 238 ff.) zuletzt scharf ausgesprochen ist, eine Rundschau über diese Wiederholungen! An eine Vollständigkeit dabei kann meinerseits nicht gedacht werden, doch ist es schon wichtig sich acht und zwanzig Exemplare möglichst scharf neben einander zu vergegenwärtigen.

1) In Rom weist der Vatikan zwei Exemplare auf; eines früher im Palast Ruspoli mit Seeross zur Seite (Clarac pl. 613. n. 1369),
2) ein zweites mit Delphin um einen Stamm, mit Porträtgesicht der Manilia (Clarac pl. 623. n. 1391).
3) 4) Zwei im Palast Torlonia, ein Exemplar mit Baumstamm zur Seite (Clarac pl. 622. n. 1383 C), ein zweites mit modernem Delphin (Clarac pl. 622. n. 1383).
5) 6) Zwei im Palast Giustiniani (Clarac pl. 623. n. 1392 A): eins mit Delphin, das zweite mit Delphin und Amor (Clarac pl. 632. n. 1398 A).
7) In Villa Massimi (Clarac pl. 634 B. n. 1386 A): die Arme unrichtig ergänzt; Delphin zur Seite.
8) In Villa Pamfili (Clarac pl. 626 B. n. 1401): mit porträtartigem Kopf. Wohlerhaltener Delphin.
9) In Villa Borghese (Beschreib. Roms III. 3. S. 255): Arme neu. Delphin mit Amor.
10) Im Palast Valentini aus Gabii (Beschreib. Roms III. 3. S. 156). Gute Arbeit, aber Kopf und Arme neu.
11) Einst bei Cavaceppi (Clarac pl. 627. n. 1412) nach England gekommen. Delphin, Stamm, Amor dabei.
12) 13) Zwei Exemplare in Neapel im Museo borbonico (n. 294 und 304): das eine bei Clarac pl. 606 B. n. 1379 A. mit Delphin und Amor, das andere Clarac pl. 606 A. n. 1379 B. mit Delphin.
14) In Florenz: Armspangen an beiden Armen, Amor mit Fackel zur Seite (Clarac pl. 620. n. 1386).
15) In Venedig in der Sammlung von S. Marco: Amor auf Delphin antik, gut gearbeitet (Clarac pl. 620. n. 1382).
16—19) Vier Statuen in Paris im Louvre: eine mit Delphin und Amor bei Clarac pl. 344. n. 1398; zweite mit Delphin, der rechte Arm bis unter den Ellenbogen erhalten (Clarac pl. 623. n. 1392); dritte aus Gabii (Mon. Gabin. pl. 30), jetzt im Magazin des Louvre (Clarac pl. 622 B. n. 1383 E) mit Delphin um einen Stamm; vierte aus Villa

Digitized by Google

Borghese ebendaselbst (Clarac pl. 610. n. 1316) mit Delphin und Amor; der rechte Arm über den Kopf gelegt, linke deckt die Scham, gehört also im strengsten Sinne nicht hierher.

20) In Paris bei Brunet (Clarac pl. 620. n. 1380): mit Armspange und Diadem, Delphin mit Amor und Wellen am Grunde.

21) Zeichnung bei Millin, wo das Werk selbst? (Clarac pl. 608. n. 1346): Delphin und Amor zur Seite.

22) 23) In München in der Glyptothek n. 105 und 134 aus dem Hause Bevilacqua in Venua (Clarac pl. 618. n. 1375. 1376): die erstere mit linker gehobener Hand, Delphin zur Seite, treffliche Arbeit von parischem Marmor, bei der zweiten der Delphin modern.

24) In Dresden berühmte Statue aus Sammlung Albani (August. Taf. 26—30; Clarac pl. 612. n. 1358): Beine und Delphin ergänzt.

25) Ebendaselbst grosse Statue (6 F.) aber mittelmässige Arbeit (Clarac pl. 620. n. 1379; Katalog v. Hase n. 116; v. Hettner n. 108). Delphin und Amor neu.

26) In England in der Sammlung Grey (Clarac pl. 622 B. n. 1394): von trefflicher Arbeit und parischem Marmor; mit Armband; zur Seite Baumstamm mit Eroten.

27) In Oxford (Clarac pl. 634 D. n. 1392 C): jugendliche Porträtbildung; 7 F. Höhe; Delphin zur Seite.

28) In Madrid (Clarac pl. 634 C. n. 1392 B): von trefflicher Arbeit und guter Erhaltung; Delphin zur Seite.

Kann man in jenem oben herausgehobenen Charakter grösserer Allgemeinheit, verstandesmässiger und an das Spiel des Witzes streifenden Ausdeutung des Attributes wie auch einer freien, nur mit sich und ihrem Erscheinen gleichsam beschäftigten Situation der Göttin den Grund für die grössere Verbreitung gerade dieser Venusdarstellung in griechisch-römischer und spätrömischer Zeit erkennen, so fühlt man sich daneben immer zur Frage gedrängt, wie die specifische römische Porträtbehandlung, die uns so häufig in der eben bezeichneten Reihe, aber auch in verwandten Darstellungen einer badenden oder dem Bade entstiegenen Venus begegnet, anzusehen sei. Es ist ja sehr leicht mit allgemeinen Gründen, die natürlich existiren, besonders auch mit denen der Entsittlichung der Zeit u. dergl. heran-

Digitized by Google

zukommen; dies genügt aber nicht, um diese Auffassung römischer angesehener Frauen zu erklären. Wir müssen hier gewiss auf römischen, mit der ältesten Venusverehrung in Rom als Murcia, die dem Bereiche des latinischen Zuwachses der Bevölkerung angehört und wahrscheinlich von Lavinium aus eingeführt war, verbundenen Cultusgebrauch zurückgehen, der von den Matronen ebensosehr als von Libertinen gehalten wurde. Ovid (Fast. IV. 133—157) berichtet uns bei dem ersten April, dass das Marmorbild der Göttin seines Halsschmuckes entkleidet und ganz gebadet (tota lavanda) wurde, dann erst der Halsschmuck neuumgelegt und sie mit Rosen und Blumen sonst beschenkt wurde. Demgemäss badeten an einem bestimmten Ort sichtlich im Bereiche des Venusheiligthums (sub viridi myrto) in kaltem Wasser die Frauen, junge und alte, posito velamine mit völliger Enthüllung unter Gebeten zur Fortuna virilis, gemeinere später sogar in den Badestuben der Männer. Dies Bad mit Mischtrank und Gebet zur Venus schien den Matronen Schönheit, Sitte und guten Ruf zu erhalten. So war es gerade der Begriff der pudicitia, der damit sich verband. Die hellenisirende Legende liess Venus am Ufer dem Bade entsteigen, ihr Haar trocknen, als sie von Satyrn belauscht durch ein Myrtengebüsch sich schützte[3]). In dieser Auffassung also der Macht keuscher Schönheit in der Ehe, die nur dem Gemahl sich enthüllt, haben römische Matronen als diese Venus sich gern darstellen lassen, sind ihre Statuen im Bereiche der Columbarien aufgestellt worden.

Ich muss hier auf einen topographischen Punkt aufmerksam machen, der genauerer Aufklärung noch bedarf. Das alte Venusheiligthum, mit dem obige Cultusbräuche zusammenhängen, befand sich bekanntlich im Thal Murciae oder ad Murcim zwischen dem Palatinus und den weiten, hintern Abhängen des Aventin, am südlichen Ende des Circus Maximus; dort war später und sichtlich im Bereiche der grossen heiligen Stätte ein Tempel der Venus Verticordia und Obsequens errichtet[4]). Nun gränzt diese Stätte unmittelbar an den Platz der Piscina publica, des ältesten Schwimmteiches der römischen Bevölkerung, in Augusts Zeit als

3) Vgl. noch Plut. Num. 19; Verr. Flaccus bei Macrob. Sat. I. 12. und Preller röm. Mythol. S. 395; Marquardt Röm. Alterth. IV. S. 320.

4) Die Stellen bei Becker röm. Alterth. I, 467 f., 472; vgl. dazu Preller röm. Mythol. S. 393.

Digitized by Google

solcher nicht mehr bestehend und in dieser Gegend zwischen den Antoninsthermen und dem Tempel der Bona Dea wird uns ein Clivus Delphini in dem Curiosum urbis Romae (Becker r. Alterth. I, S. 715, dazu S. 455) oder Signum Delphini erwähnt. Es ist gewiss nicht gesucht diesen Delphin, der hier wohl in Bronze aufgestellt war, mit dem Venusheiligthum und zwar einer dem Meer entstiegenen, im Meer badenden Venus in Verbindung zu setzen und ebenso die Piscina publica als die Oertlichkeit zu bezeichnen, wo das jährliche Bad der Statue der Göttin stattfand.

Wenden wir uns nun zu einer vergleichenden Betrachtung dieser Reihe von Venusstatuen, in der wir unserem Denkmal seinen Platz anzuweisen haben.

Unter den Seethieren ist der Delphin die weitaus häufigste Beigabe dieser Venusstatuen. Achtzehn Statuen im Motiv der mediceischen können wir aufführen mit diesem wirklich erhaltenen Attribut, davon eilf, bei denen der Delphin allein ohne weitere Zugabe erscheint, während die übrigen sieben den Eros hinzufügen; zwei dagegen, von denen unsere Venus die eine ist, die andere früher im Palast Ruspoli, jetzt im Vatican (Clarac pl. 613. n. 1369), weisen an seiner Stelle eines jener Seewunderthiere auf, die aus einzelnen wirklichen Anschauungen in freier, phantasievoller Weise herausgebildet sind. In der oben zuerst besprochenen Reihe von Statuen, die das Praxitelische Motiv mit Gewandung so mannigfaltig verknüpft haben, ist die Zahl jener Attribute des Meerlebens auch eine bedeutende, aber als ein rechter Beweis der grösseren Raffinirtheit eines guten Theiles derselben ist der Delphin nicht so die herrschende Form; wir haben gegenüber eilf Exemplaren mit Delphinen fünf mit anderen Seeungeheuern. Der Delphin war jedenfalls eine äusserst glückliche Beigabe der Göttin. Wie er bei heiterem Wetter, bei ruhigem Meer im übermüthigen Spiel um das Schiff in grosser Menge sich tummelt und einen Reigentanz führt[5]), wie er als das fürsorglichste und seine Jungen liebendste Geschöpf, das wahren Familiensinn besitze, den Alten

5) Eur. Hel. 1456: *χοραγὲ τῶν καλλιχόρων δελφίνων ὅταν αὔραις πέλαγος νήνεμον ᾖ.* Ueber Symbolik des Delphin vgl. Creuzer Symb. u. Mythol. III. S. 267 — 72. Aufl. III.

Digitized by Google

erschien[6]), wie seine Menschenfreundlichkeit Lebende und auch Todte an das Land zu bringen in einer Reihe von Erzählungen gepriesen ward[7]), wie er als ein Thier der Venus, ja wohl als gleicher Herkunft mit der Göttin, betrachtet ward[8]), ja bei einem späteren Dichter Aphrodite nach ihrer Geburt nach Kypros trägt[9]), als Liebesbote in Mythen eine Rolle spielte[10]), so musste seine Springlust[11]), seine grosse Beweglichkeit, die ihn selbst über Schiffe sich erheben lässt, seine Art senkrecht in das Meer hinabzuschiessen ihn ganz besonders eignen als Begleiter der dem Meere entstiegenen Göttin auch auf das Land zu folgen und mit dem beweglichen nach oben gerichteten Schweife dem Auge einen angenehmen und festen Stützpunkt neben den zierlichen und fein abgerundeten unteren Extremitäten der Göttin zu geben. Meist erscheint er daher auch ohne alle sonstige Unterstützung, was für den mit der oben bezeichneten Natur des Delphin nicht vertrauten Beschauer zuerst etwas wunderlich Gezwungenes hat; jedoch in vier Statuen, der mediceischen (Clarac pl. 612. n. 1357), einer des Louvre (Clarac pl. 622 B. n. 1383 E), einer vatikanischen (Clarac pl. 623. n. 1391), einer früher bei Cavaceppi in Rom (Clarac pl. 627. n. 1412) giebt ein Baumstamm dem Delphin einen Halt oder dieser windet sich um ihn, in drei anderen, so einer Zeichnung Millins (Clarac pl. 610. n. 1316), der Statue bei Brunet in Paris (Clarac pl. 620. n. 1380), der in der Sammlung S. Marco zu Venedig (Clarac pl. 620. n. 1382), bietet ein Fels einen dem Delphin noch entsprechenderen Stützpunkt. Dass auf dem Felsboden neben dem Delphin hie und da auch ein Tintenfisch oder eine Meerqualle (Aurellia)

---

6) Ael. H. Anim. V. 6: *φιλοίκειον ζῷον δελφίς.* X. 7: *ὁ δελφὶς ὁ θῆλυς μαζοὺς ἔχει κατὰ τὰς γυναῖκας καὶ θηλάζει τὰ βρέφη πάνυ ἀφθόνῳ καὶ πολλῷ τῷ γάλακτι — φιλότεκνον καὶ φιλόστοργον ὁ δελφὶς ζῷον — δελφὶς θῆλυς φιλοτεκνώτατος ἐς τὰ ἔσχατα ζῴων ἐστί.*

7) Plin. H. N. IX. 8. 8 — 10, dazu Welcker Rh. Mus. N. F. I. S. 392 ff.

8) Gell. N. A. VII. 8: Delfinos venereos esse et amasios non modo historiae veteres sed recentiores quoque memoriae declarant. Delphin ist, wie der *πομπίλος* ein *ἱερὸς ἰχθύς*; der *πομπίλος* dabei als *ζῷον ἐρωτικὸν ὡς ἄν καὶ αὐτὸς γεγονὼς ἐκ τοῦ οὐρανίου αἵματος ἅμα τῇ Ἀφροδίτῃ* bezeichnet von Athen. VII. p. 282.

9) Nonn. Dionys. XII. 434 fgg.

10) So bei Poseidon und Polyphem nachgewiesen von O. Jahn Arch. Beitr. S. 417. Note 29.

11) Ael. V. H. XIII. 12: *ὀξύτατος καὶ ἀλτικώτατος ἰχθύων ὁ δελφίς.*

Digitized by Google

erscheint, ja wohl auch eine Andeutung von Wellen, ist nicht auffallend, so bei vier Statuen, einer in Neapel (Clarac pl. 606 B. n. 1379 A), nach einer Zeichnung von Millin, unbekannt wo? (Clarac pl. 608. 1346), einer Statue aus Villa Borghese, in den Magazinen des Louvre (Clarac pl. 610. n. 1316). Eine sehr interessante weitere Umgestaltung des Baumstammes finden wir neben der trefflichen Venus der Sammlung Grey in England (Clarac pl. 622 B. n. 1394): eine geöffnete Muschel ruht oben darauf und um den Stamm rankt sich Weinrebe und Apfelzweig; zwei Eroten pflücken Früchte und reichen sie dem dritten am Boden. Hier ist die Göttin ihrer Beziehung zum Wasser als Element fast entkleidet; aber wo sie erscheint, sich enthüllt am Wasserbecken, da blüht es und reifen die Früchte des vegetativen Lebens, da spielen Eroten. Eine interessante Verbindung der Symbole des Wassers und des vegetativen Lebens zeigt uns eine aus Syrien stammende Bronze: eine nackte Aphrodite mit langen Haaren, also wohl für oder vom Wasser aufgelöst, versilberten Augen, und Diadem, die in einer Hand einen Apfel hält, während ein Delphin ihr zur Seite gestellt ist (nach Longpérier Arch. Anz. 1853. S. 45).

Jedoch wir haben neben unserer Statue gerade nicht mit dem Delphin es zu thun, sondern einem der mythischen Seeungeheuer. Offenbar liegt hier ein beabsichtigter Contrast zu Grunde: jene ungeschlachten κήτεα, jene Seepferde (Clarac pl. 613. n. 1369), Seestiere (Clarac pl. 615. n. 1364, womit man auch den Cameo des Glykon vergleichen kann bei Müller D. A. K. I. Taf. 46. n. 175), Seeschlangen (Clarac pl. 614. n. 1363), fischschwänzigen Eidechsen (Clarac pl. 614. n. 1360), hässlich und furchtbar zugleich, haben doch Eines, das Element mit Venus gemein und auch sie beugen sich unter die Macht der Schönheit und Liebe [12]). Wie berechnet ist gerade in unserer Statue der Gegensatz dieses geschwollenen Leibes mit den kurzan-

12) Vgl. Engel Kypros II, S. 288. Auf bithynischen Städtemünzen von Apamea, Claudiopolis, Prusa wird Aphrodite auf einem Delphin, auch auf Hippokampen sitzend, oder nackt stehend mit Hippokampen zur Seite dargestellt, vgl. Mionnet t. V. 21 ff. 40. 48. Supplém. t. V. n. 40. 48. 61. 1311. 1318. 1342; ebenso auf Münzen der Bruttier (Rasche lex. n. 10. t. V. 2. p. 905; Carelli numm. It. vett. t. 170. n. 1—5). Auf Hippokampen erscheint sie auch auf einem kleinen Goldmedaillon in den Antiquités du Bospore Cimmérien. pl. XXIII. B. Als Venus können wir daher auch die nackte

Digitized by Google

gesetzten plumpen Füssen, so unmittelbar neben jenem schlanken Bau der Beine, neben jener gerade so bewunderten Schönheit der Füsse der Göttin! Ob der Kopf des Thieres sich in der That so hingebend und liebesehnsüchtig nach oben gewendet, können wir nicht bestimmen, da die Ergänzungen am Thiere mir nicht genauer bekannt sind.

Aber ich erwähnte früher bereits, dass wir es nicht allein mit der Beifügung eines Thierattributes zu thun hätten, sondern mit der Beziehung desselben auf ein oder zwei Eroten. Und gerade unter den fünf Beispielen von Seeungeheuern weisen vier eine solche Begleitung auf, während die Zahl der allein erscheinenden Delphine noch einmal so gross fast ist, als die mit Delphinen verbundenen. Wie der dem Meere entstiegenen Aphrodite sofort Eros als Begleiter im Mythus sich gesellt (Hes. Theog. 201 f., Ael. H. A. XIV. 28), so wird die Macht des Eros über die ganze Thierwelt, wie über Götter und Menschen geschildert; speciell über das Meer hin (ὑπερπόντιος Soph. Ant. 785) schreitet er als Herr. Was ihm, dem gewaltigen, schönen παῖς ursprünglich allein zukam, das zertheilt sich nun in geistreichem Spiel auf die Fülle jener kleinen Kindereroten der alexandrinischen Zeit, war doch auch in der bildenden Kunst neben Eros Himeros und Pothos durch Skopas dargestellt worden und die Venusstatuen zeigen beide den früheren einheitlichen Eros und die Eroten auf Seegeschöpfen neben sich.

Bei weitem die grösste Zahl der hierher gehörigen Denkmäler führt uns Eros auf dem Delphin reitend vor, wie Apion bei Dikäarchia wirklich einen vom Delphin geliebten Knaben sah ἱππηδὸν περιβεβηκότα (Gell. N. A. VII. 8), wie auf jenem, in einem anakreontischen Gedicht (41) geschilderten Diskus um die im Meere schwimmende Venus ὑπὲρ ἀργύρῳ δ' ὀχοῦνται ἐπὶ δελφίσιν χορευταῖς — Ἔρος Ἵμερος γελῶντες, wie antike Marmordisken, Geräthfüsse, Terracottenreliefs, geschnittene Steine, Mosaiken[13]) solche reitende Eroten mehrfach zeigen.

---

weibliche Gestalt bezeichnen, die in einer Gruppe der Villa Albani auf einem Seepferd sitzt und einen Amor hält; zu den Füssen im Marmor Angabe von Wellen mit Delphin und Seeschlangen (Beschreib. Roms III. 2. S. 527).

13) So n. 25 unter der von Welcker Alte Denkm. II. S. 128. 131 aufgezeichneten Reihe solcher Disken, in Berlin befindlich, so n. 34 aus dem Museo Borbonico. Marmorfuss mit dieser Darstellung eines senkrecht

Digitized by Google

Auch hierbei giebt es verschiedene Motive. Am häufigsten reitet ein Eros auf dem abwärts gerichteten Delphin ebenfalls in abwärts gehender Richtung, meist mit der linken Hand sich haltend, die rechte wie zum Antreiben gehoben, seltener beide Hände in der Freude der Bewegung gehoben, so Clarac pl. 606 B. n. 1379 A.; pl. 615. n. 1366; pl. 620. n. 1379. 1383 A.; pl. 622. n. 1383 A.; pl. 632. n. 1398 A. Unter den zwei Eroten des Delphins der mediceischen Venus, die auffallend klein, so recht in spielender Phantasie gebildet sind, erscheint der eine auf dem Vorderkörper des Delphines reitend, der andere schwingt sich kletternd zum hoch geschwungenen Schwanz hinauf. Wie der erstere nun zur höchsten Steigerung der Verbindung von Delphin und Eros in dem vorwärts auf dem Delphin liegenden, krampfhaft das Thier mit beiden Händen umfassenden Knaben führt, so in der Gruppe der Sammlung Grey (Clarac pl. 628. n. 1304 A), so leitet dieser weiter zu jenen Darstellungen, in denen der reitende Eros mit dem Oberkörper sich vom Delphin abwendet. Einmal in einer Statue von S. Marco zu Venedig (Clarac pl. 620. n. 1382) wendet er sich auch von der Venus wie jubelnd ab und dem Beschauer entgegen; die häufigere und jedenfalls dem inneren Verhältnisse mehr entsprechende Situation lässt ihn aufwärts zu seiner Mutter Kopf und Hand erheben, also dorthin sich wenden, von wo er jedes Gebot erhält, in deren Dienst er so eben das Geschöpf des Meeres zügelt.

In diese Auffassung gehört auch unsere Statue hinein, wo Eros nicht reitend, sondern ruhig sitzend auf dem Delphinschwanz erscheint, aber den Kopf nach oben zur Venus gewendet hat. Die Beziehung zur Mutter wird aber noch viel lebendiger ausgeprägt, es wird ihr zugleich ein sichtbares, vermittelndes Objekt gegeben, indem Eros stehend auf dem Seegeschöpf gebildet ist, nach oben sich hebend und beschäftigt etwas hinauf zu

---

gestellten Delphins, der zugleich einen Polypen erfasst aus Erythrä in Smyrna s. Arch. Anz. 1858. S. 230. Zu den Gemmen vgl. Müller-Wieseler D. A. K. II. T. 53. n. 462; Taf. 55. n. 643; die interessante Gemme mit Inschrift ЄVΠLOI zuletzt C. J. G. n. 7309, eine andere mit Inschrift ΦILW a. a. O. n. 7360 b; dazu Creuzer Symbol. u. Mythol. III, S. 271. Note. Zu den Mosaiken ein neues Beispiel aus Ostia s. Monum. ined. d. inst. archeol. 1857. Vol. V. t. 11. Zu den Terracotten vgl. Campana Op. in plast. t.

Digitized by Google

reichen, so in einer Statue aus der Sammlung Camuccini (Clarac pl. 614. n. 1360), wo die Unterlage eine Seeschlange bildet und die sehr bedeutenden antiken Theile uns den weichen Knabenkörper in voller Hebung und Spannung zeigen, um mit der gestreckten Rechten etwas nach oben zu heben, ob gerade eine Fackel, wie der Ergänzer gemeint hat, ist schwer zu bestimmen. In viel reiferer, grösserer Gestalt ist der Amor gebildet, welcher in einem Werke der Sammlung Pamfili (Clarac pl. 626. n. 1363 A) leicht und elastisch auf den Delphin tritt, mit der Rechten nach oben der Göttin einen Gegenstand (gewiss keinen Dolch, wie ergänzt ist, wahrscheinlicher eine Fackel) reicht, während der linke Arm gesenkt ist und als auf einer Fackel ruhend ergänzt ist.

Eine interessante Verbindung dieses Motivs, den Amor auf den Rücken des Seegeschöpfes zu stellen, mit dem vielfach und in so anziehender Weise gebildeten Motiv des eine Gans oder einen Schwan in seine Arme drückenden Knaben[14]) finden wir endlich bei einer Venusstatue des Museo Borbonico (Clarac pl. 614. n. 1360): ein neues Symbol des Wasserlebens, allerdings nicht specifisch des Seelebens und zugleich ein der Aphrodite geheiligter Vogel[15]) war damit dem Eros in die Arme gegeben. Ja man möchte versucht sein, wie überhaupt die mehr als man gewöhnlich glaubt zahlreichen Darstellungen des Genrelebens der späteren Kunst, so auch dieses schöne Motiv an die Abschwächung und Verallgemeinerung eines mythologischen Motivs zu knüpfen und den Eros zur Grundlage jenes Knaben mit der Gans zu machen.

Auch die völlige materielle Lösung von Eros und Seethier ist erfolgt, so dass jener auf die eine, dieser auf die andere Seite der Göttin gestellt wird, wie ein Relieffragment im Vatikan im Museo Chiaramonti uns eine Säulenhalle mit einer solchen Gruppe in derselben zeigt (Beschreib. Roms III. 2. S. 42). Ja auch hier entwickelt sich ein neues, lebendiges Motiv in einer interessanten Darstellung der Sammlung Giustiniani (Clarac

---

14) Unter den von Jahn in diesen Berichten (1848. S. 41 ff.) übersichtlich geordneten Denkmälern entsprechen genau die beiden von ihm herausgegebenen Marmorstatuen von Athen unserem Beispiel.

15) Vgl. Gerhard Mythologie I, S. 403 und besonders die der Aphrodite entsprechend gesetzte γαληὸς bei Aristoph. Av. 565.

Digitized by Google

pl. 615. n. 1364): zur Linken der in den Motiven der Arme der Mediceischen wesentlich entsprechenden, aber um den Unterkörper mit Gewandung bedeckten Venus bewegt sich ein Seestier an der Erde, den Kopf zur Herrin gewandt; vor ihm entsetzt sich der kleine Amor, er steht breit zur Rechten der Göttin, ängstlich fasst er ihr Gewand, den Kopf auf das Ungeheuer gerichtet und doch zugleich in einer Position, die einen kampffertigen Helden verrathen soll. Gewiss ein geistreiches, scherzhaftes Motiv, aber ganz aus dem Mythus in das Kindertreiben des wirklichen Lebens hinüberführend!

Kehren wir nach diesem Ueberblick der bisher nur allzusehr übersehenen Beigaben der zur Vergleichung herangezogenen Venusstatuen, soweit wir dabei auf antiken erhaltenen Theilen fussen konnten, ich denke nicht ohne allgemeineren Gewinn zu unserer Venusstatue zurück. Wir haben in ihr also eine Darstellung der dem Meere entstiegenen Göttin, die nicht allein in völlig unverhüllter Schöne sich zeigt mit der Motivirung beider Hände zum Schutze von Schooss und Brust, sondern deren Umgebung auch nicht mehr an eine umzulegende Hülle erinnert. Ihr hat sich nicht der gewöhnliche Delphin, sondern ein Seeungeheuer als dienendes Geschöpf des Meeres angeschlossen, der zugleich durch den Eros als der alles überwältigenden Macht der Liebe unterthan bezeichnet wird. Die Motivirung der oberen und unteren Extremitäten ist in der ganzen Reihe der hier in Betracht kommenden Statuen eine wesentlich gleiche: der linke Arm gesenkt, der rechte zur Brust erhoben, der linke Fuss aufgesetzt, der rechte leicht gehoben. Kleine Schwankungen über die Lage der rechten Hand, die meist die linke Brust deckt, höher und nieder, weiter links, weiter rechts kommen dabei vor, doch sind wir in dieser Beziehung so viel an Ergänzungen gewiesen, dass es bedenklich ist diese Schwankungen näher zu bezeichnen. Auch unsere Statue gehört durchaus dieser herrschenden Motivirung an. Entschiedene Ausnahmen kennen wir dabei nur zwei und diese beiden sind Werke in kleinen Dimensionen: das ist die Statue der Sammlung Giustiniani (Clarac pl. 623. n. 1392, 4 Palm. 4 Z. hoch) und eine Münchner schöne Statuette (Clarac pl. 618. n. 1375, 2 F. 2 Zoll hoch), aber da weist auch entschieden der Absatz des rechten Armes darauf hin, dass er nicht zur Deckung der Brust angeschlossen und gebogen war, sondern mehr gerad nach der Seite

Digitized by Google

ausgestreckt, um einen Gegenstand zu halten; bei dieser ist der linke hier in Betracht kommende Arm noch deutlicher in seiner Richtung erhalten; dass wir allerdings keinen Apfel in dieser rechten Hand zu denken haben, sondern ein Objekt, welches zur starken auf die linke Schulter bei beiden Gestalten herabfallenden Haarmasse, zu der Bewegung der das Haar fassenden linken Hand bei der einen derselben passt, höchst wahrscheinlich einen Spiegel, werden wir in einer der folgenden Untersuchungen erweisen. Beide Statuetten unterscheiden sich sonst wesentlich dadurch, dass die Münchner die linke Körperseite leicht gebogen hat, während sie bei der andern Statue in straffer Linie erscheint, was schon auf eine Milderung durch den zur Scham gesenkten linken Arm hinweist. Bei zwei anderen nicht eben vorzüglichen Statuen des Vatikan (Clarac pl. 613. n. 1369 und 623. n. 1391) sind beide Körperseiten ziemlich gleichmässig belastet und daher eine Hebung des einen Fusses, dieses sonst nie versäumte Motiv, kaum wahrzunehmen.

Unsere Venusstatue zeigt, wie unsere obige Beschreibung bereits hervorhebt, wesentlich kräftigere, vollere Formen, als die Mediceische; sie steht gleichsam in der Mitte zwischen ihr und der Capitolinischen. Die Haltung ihres Oberkörpers scheint wenigstens der Zeichnung nach weniger vorgebogen, nach vorn gewendet als bei beiden, also dadurch der Knidischen ähnlicher. Die Spur eines Schmuckes am Körper, zunächst einer oder zweier Armbänder (ψέλλια), Ohrringe ist nicht vorhanden; und auch hierin folgt unsere Statue der bei weitem grösseren Zahl der die völlig nackte Göttin darstellenden Werke, und ist hiermit auch der wesentlichen Bedeutung der Situation, des Entsteigens aus dem Meere treuer geblieben, als das berühmteste Werk dieser Gattung, die Mediceische Venus, deren Erscheinen dadurch auch einen auf das Gefallen berechneteren Charakter erhält. Sechs Statuen, eine im Vatikan (Clarac pl. 613. n. 1369, wo jedoch der ganze Arm modern scheint), zwei in Neapel (Clarac pl. 606 A. n. 1379 B., pl. 617. n. 1373), eine Florentiner (Clarac pl. 620. n. 1381), die der Sammlung Grey (Clarac pl. 622 B. n. 1398), stimmen mit der Mediceischen in diesem Schmucke des Armbandes. Viel häufiger und mit vollem Recht kommt dagegen das Armband bei Venusstatuen vor, die unmittelbar mit dem Schmuck ihres Körpers oder doch mit der Gewandung beschäftigt sind.

Digitized by Google

Die Haltung des Kopfes gehört bei den Venusbildungen zu den feinst abgewogenen, das Wesen der Göttin ausprägenden Motiven. Wie ihr überhaupt in allen Darstellungsformen das feste, breit und ruhig der Welt sich Gegenüberstellen, die herbe, in sich gesammelte Jungfräulichkeit fremd ist, welches wir an den Köpfen der Hera und Athene finden, so musste dies im noch besonderen Grade bei ihrer Auffassung als dem Meer entstiegenes Wesen, als das völlig wehr- und schutzlose, aber durch den Zauber der Schönheit und Anmuth allmächtige Weib zur Forderung werden. Und in der That werden wir unter der Fülle hierher gehöriger Venusstatuen ein volles en face kaum finden, immer eine leichte Biegung und Senkung des Kopfes. Am meisten zeigt sich die Vorderansicht aber auch in unangenehmster Weise in jenen Venusstatuen mit römischen Porträtköpfen, sollte doch hier dem Beschauer gerade dieses römische Damengesicht in unverhohlener Prätension auf einem Venuskörper sich darstellen z. B. bei der Manilia als Venus (Clarac pl. 673. n. 1391). Im Gegentheil wird die Biegung und Senkung des Kopfes bei der knidischen Venus eine Bewegung, die gleichsam dem Gewande noch folgt, was besonders auf der knidischen Münze sichtbar ist, nun bei der oben dargestellten Steigerung und Verallgemeinerung des Grundgedankens eine gesteigerte und berechnete; schon die capitolinische Venus, noch viel mehr die mediceische sind dafür Beweis, die letztere mit dem entschiedenen Ausdruck des sich gefällig Beschauenlassens. Aber zwei Arten der Drehung des Hauptes kommen hier gleichmässig neben einander vor: eine Drehung fast völlig nach links, so dass das Profil des Kopfes dem Beschauer der Vorderseite sehr scharf sich zeigt, wie bei unserer Statue, und eine leisere Wendung des Halses nach rechts und Senkung des Hauptes nach links. Eine gesammte Wendung des Kopfes nach rechts, während die Motivirung der Hände und Füsse der der Mediceischen Statue gleich ist, kenne ich nur an einer Zeichnung Millins (Clarac pl. 608. n. 1346).

Form und Ausdruck des Gesichtes lassen uns beim ersten Anblick erkennen, dass wir es in der That mit einem Venusideal, nicht mit einer als Venus behandelten römischen Dame, etwa einer Marciana (Clarac pl. 617. n. 1371), einer Julia Soaemias (Müller D. A. K. I. Taf. 71. n. 402) zu thun haben. Die fein umzeichnete, nicht hoch gewölbte Stirn, die Lage der Augen,

Digitized by Google

die Nase besonders mit den Zügen an den Nasenflügeln herab, der geöffnete Mund mit den ein wenig herabgezogenen Mundwinkeln, die Linie des Kinnes, die Wangen gehören ganz dieser Idealbildung an. Der Ausdruck des Ganzen besonders der Augenpartieen ist ernster, fast an Wehmuth gränzend; von der feinen Koketterie des Kopfes, von den Grübchen im Kinn haben wir hier nichts.

Eine besondere Aufmerksamkeit in der Vergleichung der Venusstatuen nehmen die Haare und deren Schmuck in Anspruch. Bereits in der Odyssee (Hom. Od. VIII. 267 f.) und im homerischen Hymnus auf Aphrodite (V. 175. 287) kommt ihr der Beiname *εὐστέφανος* speciell zu und andererseits erklärt ein spätrömischer Dichter (Auson. Eclogar.): barba Jovi, crines Veneri decor. Wie überhaupt die griechische Kunst in der Haarbehandlung der verschiedenen Götterideale ihre bewundernswerthe Auffassung der Natur- und Lebensformen für Darstellung des Geistigen, des Charakters bewährt hat, so hat sie in den verschiedenen Stadien der Venusbildung gerade im Haar einen ganzen Reichthum von feinen Unterschieden entwickelt. Im Anschluss an jenen Ausdruck *εὐστέφανος* haben wir für die älteren Venusbildungen, wie sie auch auf den Vasenzeichnungen wesentlich sich zeigen, durchaus eine *στεφάνη*, ein niederes Diadem, zuweilen auch ein mit Blüthen ausgezacktes als vorderen Kopfschmuck auf das wohlgeordnete, feingewellte Haar gefügt anzunehmen, man vergleiche nur die bei Müller-Handb. d. Archäol. S. 375. Note 3 angeführten Köpfe, ebenso den der Venus von Capua, auch den in Citium neuerdings gefundenen schönen Venuskopf mit Lücke für das Diadem (Rev. archéol. V. p. 652. pl. 106), und man wird immer versucht sein auch der Venus von Melos eine solche, aus Metall bestehende Ergänzung zuzuschreiben, die Behandlung des Haares vorn weist entschieden darauf hin. Die Haare werden dabei hinten sorgfältig aufgenommen oder in eine *σφενδόνη* oder *κεκρύφαλος* eingefasst, so hat auch Aphrodite der Ara Borghese (Müller D. A. K. 1. T. 12. n. 44) neben den Ohrringen (den *λόβοι* im Hymnus) und der *στεφάνη* die Haare hinten hinauf wohl geordnet. Mehr bereits der Sitte des Frauenlebens überhaupt schliesst es sich an wenn das Haar durch ein breites Band, eine *μίτρα*, ein auch mehreremal umwickelt ist und dasselbe dann auf die Schulter etwa herabfällt, doch ist auch hier an die breiten Königsbinden, die

Digitized by Google

διαδήματα makedonischer und hellenistischer Herrscher zu erinnern. Sobald aber in der Venusauffassung die Beziehung zum Wasser, zum Meer und Bad die künstlerisch beliebte und fruchtbarste, ja der Mittelpunkt der Kunstdarstellungen fast wurde, so musste nothwendig die Haarbehandlung eine andere werden. Das Haar konnte nun und ist es auch, wie wir an der zweiten Statue, deren Publikation hier gegeben wird, näher sehen werden, in seiner Auflösung, seinem von Wasser triefenden Zustande zum Mittelpunkt einer ganzen Motivirung werden. Jedoch dies war nun ein und für die Plastik nicht unbedenklicher Seitenweg zum vollen Naturalismus; durchgehends musste aber nun im Haare die Beziehung zur Entkleidung oder neuen Schmückung und Anordnung nach dem Entsteigen aus dem flüssigen Element angedeutet werden. Soweit wir über die Praxitelische Statue nach den doch immerhin freieren Nachbildungen urtheilen können, war das Haar in einfach schlichter Weise behandelt: in reicher Fülle waren die Vorderhaare nach beiden Seiten in wellige Bauschen oder Scheitel zusammengefasst, ein einfaches, nicht breites Band, also ohne *στεφάνη*, aber auch keine *μίτρα*, hielt sie fest; die Haare am Hinterkopf waren einfach aufgebunden und durchgesteckt, ihre Enden fielen, wie einzelne Statuen zeigen, leicht, doch nicht tief in den Nacken herab. Hie und da ist diese schlichtere Behandlung bei der weitern Entwickelung, so bei einer Dresdener Statue im Motiv der Syrakusaner Statue (Clarac pl. 608. n. 1347) noch beibehalten, dagegen die jüngere, durchaus zur Geltung gekommene Auffassung der dem Meer entstiegenen Venus bedient sich viel reicherer und mehr imponirenderer Formen. Jener Wellenscheitel bleibt allerdings, wird nur noch voller, auch wohl gelockerter, spätere Mode ersetzt ihn durch künstliche Lockenreihen, es bleibt das ziemlich breite Haarband, aber dazu kommt noch eine sehr bezeichnende Form, die des Krobylos. Unmittelbar über dem Scheitel sind die obersten Haarlocken zurückgebogen, aufgebauscht und zu einer mehr oder weniger hohen Schleife geworden, also ganz entsprechend der jüngeren Apollobildung. Es ist dies nichts weniger als ein beabsichtigter Archaismus, sondern ein jüngerer, zur Steigerung des erhabenen göttlichen Charakters, des *ὄγκος* des Kopfes und zur Darstellung der Ueberfülle des Haares jugendlicher Gestalten gemachte freie Umbildung einer älteren, für jugendliches Alter noch vielfach

Digitized by Google

beibehaltenen Haarsitte. Am Hinterkopf finden wir durchgehends die Haare zunächst in einen Knoten oder eine Schleife aufgenommen, aber hier treten nun zwei wesentlich verschiedene Behandlungsweisen auf, recht scharf repräsentirt durch die Capitolinische und Mediceische Venus. Dort fallen die allerdings hinten zunächst hinaufgenommenen Haare in zwei starken, ganz gelösten Haarlocken oder Haarsträngen weit auf den Nacken herab, hier sind sorgfältig und künstlich alle Haare hinten aufgenommen und in ein Nest zusammengefasst. Also wieder der Gegensatz: dort noch entschieden die dem Wasser entstiegene Göttin, deren prachtvolle Haarfülle, entsprechend der überhaupt kräftigeren, grandioseren Gestalt, allerdings in Krobylos und hinterem Knoten dem Wesen der Göttin gemäss geordnet ist, aber doch nach Auflösung gleichsam drängt und das Element, dem sie entstiegen ist, verräth, — hier mehr die zierliche, in feinster Harmonie der Theile durchgebildete Göttin des Liebreizes, die selbst in der Situation der Entkleidung nicht den berechneten Schmuck des Hauptes, wie der Arme vergessen hat!

Das Herabfallen des Haares konnte aber noch mehrfach motivirt werden, je nachdem es in starker einheitlicher Fülle hinten auf den Nacken herabfiel, wie es bei unserer Statue der Fall ist und sonst z. B. Clarac pl. 606 B. n. 1379 A., pl. 615. n. 1364. 1365. 1366; pl. 620. n. 1382., oder in zwei Stränge zertheilt, wie bei der Capitolinischen, oder was wir bei acht Statuen im Motiv der Mediceischen finden und was stehendes Motiv jener Bildungen ist, die das über die Scham geknotete Gewand haben, in zwei Locken über die Schultern nach vorn herabwallte, oder es fiel endlich nur ein starker Haarstrang über die linke Schulter herab, so Clarac pl. 617. n. 1372; pl. 618. n. 1378; pl. 623. n. 1391.

Somit haben wir den Kreislauf der Betrachtungen und Vergleichungen vollendet, durch die wir uns der bestimmten Stellung der publicirten Statue bewusst zu werden strebten. Indem wir daher an unser oben gegebenes Resultat anknüpfen, wodurch ihre Stellung nach Grundmotiv, Attribut, Beziehung zur Gewandung bezeichnet ward, so können wir jetzt im Rückblick auf das oben Besprochene sie weiter charakterisiren als eine nackte Venusbildung, die in ihrer ganzen Körpererscheinung die volleren, reiferen Formen offenbart, wie sie uns die capitolinische aufweist, als völlig schmucklos, im Gesicht idealisch, der feinen

Digitized by Google

Koketterie der Mediceerin fremd, in der Haarbehandlung auch noch die Beziehung zur Feuchtigkeit, zu dem Element, dem sie eben entstiegen, durch die in den Nacken fallende starke Haarlocke ausprägend, endlich Herrschaft übend über das sie dienend begleitende Meeresungeheuer, welches den scherzenden Eros willig auf seinem Rücken trägt. Ich hoffe aber auch, dass unsere Wanderung durch die Venusstatuen, die mehr und weniger von dem Praxitelischen Grundmotiv ausgehen, die Musterung rechts und links nicht ohne bleibenden Gewinn für die Erkenntniss der feinen Nuancirungen dieses Ideals für die fortgesetzte Thätigkeit griechischer Künstler auf diesem scheinbar beschränkten, aber doch so überaus reichen und anziehenden Gebiet auch nach der Zeit der grossen Kunstblüthe gewesen ist.

II. Die sich die Haare ausdrückende und das Haar ordnende Venus.

In der zweiten hier publicirten Abbildung einer Venusstatue können wir zwar kein Ineditum dem Beschauer und Leser vorführen, indem wir bereits bei Clarac (pl. 600. n. 1323) eine kleine aber nicht genügende Abbildung davon finden und diese z. B. in Overbecks Pompeji auch schon übergegangen ist und ein Gypsabguss davon existirt z. B. als ein Geschenk des Grossherzogs Karl Alexander seit fünf Jahren in der archäologischen Sammlung zu Jena (s. Göttling das archäol. Mus. zu Jena. Aufl. III. 1854); aber weder war jene Zeichnung eine irgend genügende zu nennen, noch hat diese ganze Bildung bis jetzt eine eingehende Besprechung gefunden, wozu sie so sehr veranlassen muss. Wir haben eine Marmor-, keine Bronzestatue vor uns, wie man zuerst wohl meinen möchte, von etwas über zwei Fuss Höhe, aus Pompeji stammend und in dem Museo borbonico aufgestellt, mit himmelblauer Bemalung des Gewandes. Der Totaleindruck ist ein sehr befriedigender und fesselnder mitten unter dem Reichthum von Bildungen, die das Venusideal aufzuweisen hat. Ein edler, weiblicher Körper tritt aus der Verhüllung der unteren Extremitäten frei heraus und entfaltet durch die zu den gelösten Haaren in thätige Beziehung gesetzten Arme ein reiches Spiel der Flächen und ihrer Uebergänge; dazu herrscht in dem gesenkten Haupte ein ergreifender Ausdruck wehmüthigen Ver-

Digitized by Google

sunkenseins. Immer von Neuem fühlt sich der Beschauer angezogen von der ganzen Erscheinung, wie sie selbst durch einen Zauber gebannt ist an einen uns nicht sichtbaren Gegenstand, dessen Bild allein in ihrem Innern herrscht; es gemahnt uns an jene Stimmung, die Göthe in seinem Fischerknaben so meisterhaft geschildert hat.

Jedoch treten wir nur recht nüchtern an die Gestalt heran; die wissenschaftlich treue Aufnahme wird schliesslich jenen Eindruck, wenn er ein wahrer ist, nicht zerstören, sondern nur sicherer begründen. Die Gestalt ruht wesentlich auf dem linken Bein, daher auch die linke Hüfte herausgebogen ist; das rechte Bein ist im Kniee leicht eingebogen und der Fuss etwas zurückgesetzt. Nur wenig mehr als die Zehen des linken Fusses sind sichtbar, während ein reiches, in grosse Falten fallendes Gewand alles Uebrige der unteren Extremitäten verhüllt. Dieses ist unmittelbar unter den Hüften um die Gestalt fest geschürzt, so dass man den vollen Eindruck hat: es ist dies keine dauernde, nur für einen kurzen Ruhepunkt, für die Zeit während der Ordnung der Haare berechnete und zugleich auch nur für so kurz haltbare Verhüllung; jede weitere Bewegung musste sie fallen lassen. Ein Knoten unmittelbar vor der Scham hat die Zipfel des oben umgeschlagenen Gewandes verschlungen und diese fallen nach vorn tief herab, wobei zugleich das ganze Gewand etwas hinaufgezogen ist und dadurch breite Falten bildet. In schräger Wechselwirkung mit dem Unterkörper ist die linke Seite des Oberkörpers gesenkt und etwas eingebogen, dagegen die rechte frei entwickelt. Der linke Arm mit gesenkter Schulter schliesst sich zuerst dem Körper enger an, ist dann scharf im Ellenbogen gebogen und so fasst die gehobene Hand über der Schulter das reich herabfallende Haupthaar des rechts gewendeten und zugleich gesenkten Hauptes. Dagegen erhebt sich der rechte Arm mehr als wagrecht vom Körper ab, um dann scharf zurückbiegend mit der Hand die Haare der rechten Seite über dem Hinterkopfe zu fassen. Leib, Brust, die Arme sind reif aber sehr fein und massvoll gebildet. Das schräg nach rechts gesenkte Gesicht tritt leicht in scharfem Profil hervor und zeigt eine sehr edele Stirn, höher als bei den meisten Venusstatuen, eine scharfe Augenlinie und dadurch sehr wirkungsvolle Beschattung des Auges, das tiefer liegt als wir es z. B. bei der mediceischen Venus kennen.

Digitized by Google

Nase, Mund und Kinn sind an feinem Schwung ganz einer Venus würdig; um den Mund spielt ein leiser Zug des Ernstes und der Wehmuth, wie die Augen vollständig versenkt sind in einen Anblick, nicht aber fixirt auf einen bestimmten Punkt. Es kann gar kein Zweifel sein das Wasser selbst, das mütterliche und heimathliche Element (maternis aquis Ov. Tr. II. 528) hat es der ihr Entstiegenen angethan, sie kann nicht ablassen hineinzuschauen. Ich erinnere daran, wie häufig Venusstatuen an dem Ufer des Meeres aufgestellt wurden (Anyte bei Brunck Anall. ed. Jacobs I, p. 198, Antipater Sidon. ebendas. II, p. 21 und noch das Epigramm III, p. 205).

Die Haare über dem Haupte gescheitelt sind ohne alle Bande nach beiden Seiten reich herabgewallt, aber sie tragen durchaus mehr den allgemeinen Charakter der Venushaare, jene feine Welligkeit, als die naturalistische Bildung eines triefenden Haares; das Letztere tritt nur in dem langen Ende der von der Linken gefassten und etwas gehobenen Haarmasse hervor. Es ist, was das Gewand auch schon bezeugt, nicht der unmittelbare Moment des dem Wasser Entsteigens gewählt, sondern ein späterer: bereits ist vorläufig das Gewand umgeknüpft, die Haare sind nur noch an den Enden voll Feuchtigkeit und während die Göttin sie erfassend drückt, versinkt sie in ein sinnendes Träumen, mit ihrem Blicke auf dem Wasserelement ruhend. Der Gedanke, dass die Göttin sich erst entkleide zum Bade, ihre Haare löse, wie diese zwei Momente uns bei Phryne, als sie an den Eleusinien und den Poseidonien als Aphrodite erschien, uns von Athenaeus (XIII. p. 590) besonders bezeichnet werden: *ἀποτιθεμένη ἱμάτια καὶ λύσασα τὰς κόμας ἐνέβαινε τῇ θαλάττῃ*, kann wohl kommen, aber ist nicht der richtige.

Sehen wir uns um nach den analogen Bildungen, die Schriftstellen und Denkmäler uns an die Hand geben, so haben wir für jene auf ein Zeugniss für eine berühmte Statue der Art und dann auf das berühmte Bild des Apelles uns zu berufen. Ovid in der Ars amandi (III. 223) führt, um die Umwandlung aus rohem, oft hässlichem Stoff in eine schöne Form durch die Kunst zu beweisen, unter anderen Beispielen an:

cum fieret, lapis asper erat, nunc nobile signum
nuda Venus madidas exprimit imbre comas.

Im Vorhergehenden sind die Werke des Myron als Beispiele für Bronzewerke angeführt, dann das Beispiel der Steinschnei-

Digitized by Google

derei. Es ergiebt sich daraus, dass in der That die von Ovid bezeichnete Marmorstatue als ein nobile signum, als ein Meisterwerk der Marmorarbeit den Bronzen eines Myron ebenbürtig erschien und dass es in Rom seinen Lesern und Leserinnen gegenwärtig war. Dass das nunc nicht etwa auf die Entstehung in der Zeit des Dichters hinweist, ergiebt sich einfach daraus, dass es ebenso vorher heisst: quae nunc nomen habent operosi signa Myronis. Wir können von vornherein nicht bestimmt entscheiden, ob der Ausdruck nuda auf eine gänzliche Gewandlosigkeit, oder auf eine wesentliche Entblössung, wie sie unsere Statue zeigt, zu beziehen ist. An das Erstere wird man allerdings bei der Thätigkeit des Ausdrückens der Haare immer eher denken und dies im Verlauf unserer Untersuchung sich bestätigen. Dass das madidas imbre comas nicht auf den vom Himmel strömenden Regen, sondern die Wassergüsse und Besprützung des Meeres zu beziehen ist, versteht sich von selbst. Entschieden müssen wir aber sagen: das Motiv des Haarausdrückens ist original in der Plastik gebildet, nicht erst aus der Malerei auf die Plastik, wie man meist meint, übertragen worden, wie ein derartiger rückläufiger Einfluss von Gemälden auf die Plastik ein sehr später, in den Sarkophagreliefs z. B. hervortretender ist.

Dagegen können wir annehmen, dass dasselbe früher im Relief ausgeführt ist und erst später in freien Statuen gebildet wurde. So hatte ja Phidias am Bathron des Zeusthrones zu Olympia die Aphrodite hervorgehend aus dem Meere (*ἀνιοῦσαν ἐκ θαλάσσης* Paus. VIII. 3), also bereits als eine Anadyomene dargestellt, empfangen von Eros und bekränzt von Peitho.

Die Frage, welchem griechischen Meister dies nobile signum, das also in Rom Ovid und seiner Zeit gegenwärtig war, angehöre, können wir, glaube ich, bestimmter beantworten, als es zuerst möglich scheint. Wir gehen zunächst scheinbar willkürlich aus von der Stelle im Plinius über die Statuen im Bereiche der Porticus Octaviae und der zwei von ihnen umgebenen Tempel des Jupiter und der Juno (XXXVI. 35): dort werden nach einzeln aufgeführten Werken des Philiskos aus Rhodus, des Timarchides, dessen Söhnen Dionysios und Polykles, des Heliodoros als im Jupitertempel befindlich genannt: Venerem lavantem

Digitized by Google

sese Daedalus at stantem Polycharmus[16]). Dass unter der sich waschenden Venus die im Bade kauernde Venus zu verstehen sei, im Gegensatz zu einer stehenden, darüber herrscht heutzutage völlige Uebereinstimmung. Dass die stehende Venus des Polycharmus, die unmittelbar daneben genannt wird, ein Gegenstück dazu bilde und nicht sonst eine beliebige vollbekleidete Venus darstelle, ergiebt eben die enge Zusammenstellung, während andere Venusstatuen in demselben Bereich vorher genannt sind. Nun aber woher stammen diese Werke und welcher Zeit gehören ihre Künstler an? Wenn auch einiger Zweifel in Bezug auf die Glieder der Familie des Polykles besteht, so ist doch sicher, die vorher genannten Künstler gehören der Zeit gegen Ol. 155, der grossen Bauten des Metellus Macedonicus an. Wenn es auch möglich ist, dass die Statuen der Juno und des Jupiter von den Künstlern speciell für diese Tempel gearbeitet sind, obgleich nichts dazu zwingt, so können wir mit Bestimmtheit sagen, das symplegma nobile des Heliodoros, ebensowenig als die drei Venusstatuen des Philiskos, Daedalos, Polycharmos sind erst in Rom und für diese Anlagen entstanden, sondern als Siegesbeute dorthin gebracht worden. Urlichs (Chrestom. Plin. p. 386) vermuthet, dass sie aus Kleinasien oder Rhodos entführt seien. Wer ist nun Daedalus, der Meister eines in vielen und trefflichen Wiederholungen uns bekannten Werkes? Urlichs hält ihn für den sikyonischen Künstler aus der Schule des Polykleitos, der als Sohn des Patrokles jetzt erwiesen ist und dessen zeitlich bestimmte Werke Ol. 95, dann Ol. 102 fallen. Es muss dies der zeitlichen Stellung der hier genannten Künstler gegenüber schon Bedenken erregen, ebenso sehr aber wegen des Stoffes und vor allem des dargestellten Gegenstandes. Jener Daedalus ist Erzbildner (Plin. XXXIV. §. 76), dabei inter fictores laudatus, also ein trefflicher Arbeiter von Thonwerken, Thonmodellen; als Marmorbildner ist er dagegen nirgends erwähnt, ganz entsprechend dem Charakter der Polykletischen Schule.

16) So liest Urlichs in der Chrestomathia Pliniana nach dem Vorgang von Stephani im Philol. V. 1. S. 178, der aber adstantem hat. Die handschriftliche Lesart des cod. Bamb.: se sed aedelsas stantem, woraus in anderen Mscr. Daedalum, ad aedem aliam geworden ist, zeigt die volle Richtigkeit des Daedalus. Wie Sillig trotzdem in seinem Text den Namen beseitigen und lesen konnte: sed et aliam, ist unbegreiflich.

Digitized by Google

Was er gebildet, sind Läufer, Ringer, Reiter, sich mit der Strigilis Abschabende, sind im Bereich eines grossen Siegesweihgeschenkes der Tegeaten Nike und Arkas (Brunn Gesch. d. gr. Künstl. S. 278 f.). Glaubt man nun, in dem Gedankenkreis dieser Schule, dieses Künstlers habe es liegen können eine nur für den Marmor gedachte, nackte, kauernde Venus im Bade darzustellen und zwar noch ehe Praxiteles den Zauber der Aphrodite erst vollständig enthüllte? Nein gewiss nicht; im Gegentheil, diese kauernde Venus kann erst nach Praxiteles und im Bereiche der jüngern ionisch-attischen oder kleinasiatischen Schule entstanden sein. Nun, kennen wir keinen jüngeren Daedalus der in dieser Beziehung in Frage käme? Bis jetzt scheint es noch nicht, aber er existirt auf das Beste bezeugt, nur hat man seine Werke mit denen des Sikyoniers zusammengeworfen, so auch Brunn (a. a. O. S. 279). Arrian bei Eustathios[17]) berichtet von einem Künstler bei den Bithynen, dessen Werk in Nikomedia die bewundernswerthe Prachtstatue des Zeus Stratios gewesen sei. Nikomedia ist aber erst von Nikomedes I. gegründet worden mit den Bewohnern des von Lysimachos gänzlich zerstörten Astakos, die aus Megara und Athen stammten (Strabo XII. 4), seitdem er im J. 278 n. Chr. Herr von Bithynien gegen Zibötas geworden war. Eusebios giebt die Gründung der Stadt bei 264 v. Chr. an (vgl. Clinton Fasti Hellen. III, p. 420 — 430 über die bithynische Dynastie). Erst nach dieser Zeit hat also ein einheimischer berühmter Künstler den Zeus Stratios, den göttlichen Erzeuger des Bithynos (Steph. Byz. s. v. *Βιθυνὸς*), für die Hauptstadt Bithyniens gebildet. Demselben wird auch ein Werk, eine Artemis Monogissene zu Monogissa in Karien (Steph. Byz. s. v. *Μονόγισσα*) zuzuschreiben sein, wenn nicht dies als *ἵδρυμα* bezeichnete Werk, das mit dem Namen der Stadt (*γισσα* karisch, Stein) in Zusammenhang gebracht wird, von dem mythischen Daedalos abgeleitet ward. Dieser Bithyner ist auch der Künstler der kauernden Venus. Dies ergiebt sich auf das Entschiedenste aus bithynischen Städtemünzen,

17) Commentar. in Dionys. Perieg. V. 793. p. 252 ed. Bernhardy: *καὶ δημιουργόν τινα ἱστορεῖ παρὰ Βιθυνοῖς Δαίδαλον καλούμενον, οὗ ἔργον ἐν Νικομηδείᾳ γενέσθαι θαυμαστὸν ἄγαλμα Στρατίου Διός.* Die Stelle fehlt unter den Fragmenten Arrians in der Ausgabe von Dübner und Müller. Paris 1846.

Digitized by Google

die allein das Bild der kauernden Venus aufweisen: so zeigt eine Münze von Nicaea unter Severus Alexander (Mionnet Recueil des méd. Suppl. V, p. 135) die kauernde Venus mit der einen Hand das Haar fassend, umblickend zu dem Spiegel, den ein Eros ihr entgegenhält, während ein anderer mit Fackel zur Seite steht; dieselbe kauernde Venus erscheint auf einer Münze von Claudiopolis oder Bithynion mit dem Bild der Julia Domna (Mionnet Supplém. V, p. 21. n. 111), dieselbe auf einer Münze von Gangra oder Germanicopolis, ebenso unter Julia Domna, wobei das Stadtzeichen, die Ziege an Stelle des zweiten Eros getreten ist (Mionnet Supplém. IV. p. 566). War also auch das Original des Daedalos in Folge der Erbschaft von Nikomedes IV. im J. 74 v. Chr. oder später nach Rom gewandert, die Bithyner haben das Werk ihres Landsmannes sichtlich vervielfältigt und es als Stolz ihrer Städte besonders zu Ehren der Julia Domna auf den Münzen angebracht. Nicaea aber, die Metropolis von Bithynien, die Gründung des Antigonos und Lysimachos, scheint die Stätte, wo das Original sich befand, gewesen zu sein.

Ist es aber nun so ganz zufällig, dass wieder eine bithynische Stadt, Prusa ad Olympum es ist, welche uns unter Julia Domna auf ihren Münzen eine nackte stehende Venus, ihr Haar haltend, zur Seite ein oder zwei Hippokampen zeigt (Mionnet II. p. 480; Suppl. V. p. 227. n. 1311. 1342); auch die nackte, mit Händen gefesselte Andromeda auf einer Münze unter Trajan ebendaher (a. a. O. n. 1318) möchte wohl eine Venus in dieser Situation sein. Derselbe Typus begegnet uns noch einmal mit einem Delphin zur Seite in einer Stadt des angränzenden Phrygiens, in Laodicea (Mionnet II. p. 351. Suppl. VII. p. 578); zugleich mit einem Spiegel in dem diesem benachbarten Philomelium (Mionn. Suppl. VII. p. 606).

Nach alledem liegt es also sehr nahe, dass die mit der erweislich aus Bithynien stammenden kauernden Venus des Daedalus zusammengenannte, zu ihr als stehend in einem gewissen Gegensatz innerhalb eines und desselben Hauptmotivs gestellte Venus des Polycharmus gleichzeitig und aus derselben Gegend nach Rom in die Porticus Octaviae oder genauer den Jupitertempel darin versetzt sein wird. Und dann haben wir in ihr das nobile signum des Ovid, die nuda Venus, welche madidas exprimit imbre comas. Diese Werke sind natürlich nicht bereits unter Metellus nach Rom gekommen, sondern, wie wir

Digitized by Google

schon gesagt, nach der römischen Erbschaft (74 n. Chr.), zur Zeit, als man auch mit des Praxiteles Statuen die porticus schmückte.

Die Anadyomene des Apelles, dieses von Augustus aus dem Asklepiostempel zu Kos nach Rom übergeführte und in dem Tempel des Caesar auf dem Forum aufgestellte Bild[18]), welches daher die Dichter der augusteischen Zeit aus eigener Anschauung preisen konnten[19]), war in dem Moment des Heraustretens aus dem Meere (exeuntem e mari Plin. H.), daher in völliger Nacktheit (nuda Dione pingitur Ov. Am. I. 33), ohne alle Beziehung zu einem Gewande dargestellt; wir haben sie daher auch nicht mit dem unteren Theile des Körpers im Wasser geborgen, schwimmend zu fassen, wie dies allerdings auch Darstellungen aufweisen, oder auf einer Muschel sitzend emporgehoben uns zu denken. Welch glückliche Aufgabe für den Maler in einem solchen den ganzen Glanz und feuchten Schmelz des Wassers an sich tragenden Körper lag, sieht man leicht ein. Ueber weitere Details der Umgebung erfahren wir nichts, griechische und lateinische Dichter wetteifern immer nur darin das Motiv der die Haare haltenden, trocknenden, ausdrückenden Hände zu schildern[20]).

Geben uns diese beiden berühmten Werke genau das Motiv der Handbewegung und Haarbildung unserer Statue, dagegen nicht das Motiv der Gewandung, so finden wir das letztere in einer Bronzestatue, die im Zeuxippos zu Byzanz aufgestellt war und die Christodoros in seiner Ecphrasis so schildert:

ἀπὸ στέρνοιο δὲ γυμνή
φαίνετο μὲν, φᾶρος δὲ συνήγαγεν ἄντυγι μηρῶν,

---

18) Plin. H. N. XXXV. 91; Strabo XIV. 2. p. 657 und dazu Elster Exc. Plinian. part. II. Helmst. 1852. p. 6; part. III, p. 7, sowie Brunn Gesch. d. gr. Künstler II, S. 204 f.

19) Ov. Amor. I. 33; III. 400; Trist. II. 527; ex Ponto IV. 1. 30; Prop. El. III. 9. 11.

20) *Συμμάρπτειν* und *ἐκθλίβειν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκαμῶν, βοστρύχου ἐκπιέζειν ἅλα* Leon. Tarent. in Brunck Anall. I, p. 231. n. 41, Demokrit. l. l. II, p. 260, Antheias l. l. T. II, p. 95, Jul. Aegypt. II, p. 500. n. 32. Siccat digitis capillos Ov. Trist. II. 527; aequoreo madidas premit imbre comas Ex Ponto IV. 1. 30; humenti sustinuisse manu Amor. I. 33; complexa manu madidos salis aequore crines humidulis spumas stringit utraque comis Aus. Epigr. 106.

Digitized by Google

aber ihr Haar ist bereits geordnet und in eine goldige Haube zusammengefasst:

χρυσείῃ πλοκαμῖδας ὑποσφίγξασα καλύπτρῃ.

Wenden wir uns nun zu den erhaltenen Kunstdenkmälern, welche die Göttin mit den Händen an den Haaren beschäftigt zeigen, so theilen auch sie sich in zwei Reihen, in solche, die völlige Nacktheit damit verbinden, also jenem nobile signum wahrscheinlich streng folgen, und solche, die dabei ein über die Schenkel geknotetes Gewand zeigen, die also unserer Statue am nächsten stehen. In beiden Reihen ist wieder entweder der Ausdruck des Auspressens der Haare oder mehr des Haarschmückens gegeben, wobei denn auch auf Salben eine Beziehung sich hinzufügt, das Haar schon oft theilweis geordnet ist und daher nur die eine Hand unmittelbar mit dem Haar sich beschäftigt. Die Zahl der hierher gehörigen kleinen Bronzen ist keine geringe, aber ihre nähere Kenntniss bis jetzt zu mangelhaft, um sie genau zu classificiren. Von grösseren Bronzen und Marmorwerken kann ich folgende vergleichen.

Beginnen wir mit den Gewandstatuen, so bietet sich uns in dem Museo borbonico eine zierliche Bronze aus Herculanum von 6 Zoll 5 Linien zur interessantesten Vergleichung dar. Sie ist bereits abgebildet in den Antichità di Ercolano t. VI. Taf. 17. n. 1, zuletzt bei Roux und Barré Herculan. und Pompeji. Deutsche Ausg. Th. V. Taf. 15. Auf einem runden Postament steht die Figur; der Schwerpunkt liegt auch hier in dem linken Fuss, das rechte Bein ist leicht gebogen und zurückgesetzt, das Gewand etwas unter der Scham zusammengeknotet. An dem Oberkörper ist die linke Schulter und Arm auch gesenkt, die rechte gehoben und die Bewegung der Arme zu den Haaren eine demgemässe. Der Kopf, der von besonderer Feinheit und Zierlichkeit ist, hat durchaus nicht die starke Senkung unserer Statue, ist vielmehr nur leicht nach rechts gebogen und der Ausdruck der Trauer ihm fremd. Die Haare haben gar keine Beziehung mehr zu dem Wasser, sondern sollen nur geordnet oder geschmückt werden; eine *στεφάνη* ziert bereits als bester Beweis dafür die Stirne.

Von Marmorstatuen kann ich zunächst zwei zur Vergleichung heranziehen: einen sehr verstümmelten Venustorso von griechischem Marmor und guter Arbeit, von Albacini ergänzt, im Vatican (Mus. Chiaram. I, pl. 26; Clarac pl. 610. n. 1356) und

Digitized by Google

eine früher Cavaceppi gehörige auf der Ueberfahrt nach England untergegangene Statue (Clarac pl. 599. n. 1314). Welcker zu Müllers Archäol. § 377, 1. erwähnt eine Wiederholung im Hinterhofe des Palastes Borghese.

Die erste Statue entspricht in der Motivirung ihrer antiken Theile sehr genau unserer Figur: Schwerpunkt im linken Fuss, linke Hüfte etwas ausgebogen, rechtes Bein etwas zurückgesetzt und leicht eingebogen; die Linien der rechten Seite des Rumpfes sehr entwickelt, der Oberkörper nach links eingebogen und gesenkt. Aber der ganze rechte Arm vom Deltoides an und die Hälfte der linken Brust, sowie linke Schulter, mit Hals und Arm ist neu, der Kopf ist antik, aber ob er dabei gefunden ward, mir nicht bekannt. In der Ergänzung ist der rechte Arm bedeutend höher gehoben, als derselbe unserer Statue und das Haarmotiv auch ein etwas anderes. Jedenfalls ist dieser Torso ein sehr schlagendes Gegenstück zu unserem Denkmal und interessant, da er in seiner Ergänzung eine Grösse von 6 Palmen 3 Zoll hat, also etwas über Lebensgrösse ist. Ich nannte noch eine zweite Statue, die man zur Vergleichung heranziehen könnte, aus der Sammlung Cavaceppi, jedoch fehlen mir über sie alle Details über die wahrscheinlichen Ergänzungen. Auch hier ist das Gewand unmittelbar unter den Hüften umgeknüpft und mit dem Knoten vor der Scham befestigt, auch hier dasselbe Motiv der vorn herabfallenden Zipfel, auch hier die linke Seite des Oberkörpers eingebogen, die rechte sehr entwickelt und der Arm gehoben. Aber wie der linke Fuss, welcher ganz aus dem Gewand heraustritt, vielmehr auf die Zehen gehoben ist, so ist auch der ganze Oberkörper mehr nach vorn übergebogen, auch der Kopf links und vorgewendet; die Arme sind jetzt so motivirt, dass aus der gehobenen rechten Hand Flüssigkeit in die vorgestreckte linke Hand geträufelt zu werden scheint, also ein Toilettenmotiv, aber ohne direkte Beziehung zum Haar. Inwieweit dies richtige Ergänzung genannt werden darf, ist mir unbekannt.

Gehen wir nun auf die andere Reihe von Venusstatuen ein, welche jenes Motiv der von den Händen gefassten, ausgedrückten Haare mit gänzlicher Nacktheit verbinden, also darin dem nobile signum sich enger anschliessen, so nehmen zwei Bronzen unter der grösseren Zahl der hier und da erwähnten kleinen Bronzefiguren der Art unser Interesse näher

Digitized by Google

in Anspruch[21]): eine florentiner (Gal. reale di Fir. S. IV. t. 2. pl. 89. Clarac pl. 626. n. 1408) und eine in der Saone zu Pontarlier gefundene, zuerst im Besitz eines Herrn Laoarche befindliche (Millin Monum. inéd. t. II, pl. 28. Müller-Wieseler D. A. K. II. T. 26. n. 284). An Grösse stehen sie sich ziemlich nahe; bei der florentiner beträgt sie 1 Palme 2 Zoll, bei der französischen 9 Zoll 9 Linien franz. Mass. Der Stil der ersteren ist entschieden der bessere, anmuthigere. Sie entsprechen sich vollständig bis auf Gesicht, Haarbehandlung und das Detail der Handbewegung. Bei beiden wieder das Hauptgewicht auf dem linken Fuss, der rechte leicht gehoben und zurückgesetzt, die linke Hüfte sehr ausgebogen, dagegen die linke Seite des Oberkörpers eingesenkt, die ganze Vorderseite breit entwickelt, indem die Arme möglichst in gleicher Ebene mit dem Körper selbst heraustreten. Der rechte Arm ist nicht über das Wagrechte, wie bei der von uns besprochenen Statue, hinausgehoben, sondern etwas gesenkt, beide Unterarme sind natürlich gehoben, die rechte Hand zeigt bei der einen Figur die innere Fläche, bei der andern die Rückseite. Der Kopf hat eine leise Biegung und Senkung nach rechts, der Blick ist nicht gesenkt, sondern in die Ferne gerichtet. In den Haaren zeigt sich, wie wir bemerkten, eine wesentliche Verschiedenheit. Die französische Bronze hat ein ganz naturalistisch behandeltes, triefendes, daher in zwei Massen compakt herabfallendes Haar, die florentiner dagegen sehr leicht und freigebildete Haarlocken, die aber dennoch die Beziehung zum Wasser sehr unverkennbar zeigen. Auch das Gesicht jener ist entschieden porträtartig, mit einem übermässig kleinen Mund, die Pupillen sind scharf angegeben, während diese durchaus ideal gehalten ist; jene ist römische naturalistische Arbeit, auf dieser liegt noch der Hauch griechischer Kunst.

Eine etwas verschiedene, feinsinnigere Motivirung desselben künstlerischen Grundgedankens giebt uns die auf Taf. VIII. meines Wissens zuerst veröffentlichte Venusstatuette, von welcher ein Gypsabguss in der Heidelberger Sammlung von mir vorgefunden ward. Das Original ist entschieden Bronze. Ueber ihren Fundort, sowie jetzigen Aufbewahrungsort gelang es mir nicht eine bestimmte Nachweisung zu erhalten. In Neapel, wo

21) So sah ich in der Houbenschen Sammlung in Xanten eine solche, 10 Centim. hoch mit Armspangen an den beiden gehobenen Armen.

Digitized by Google

man sie zunächst zu suchen geneigt sein wird, erklärte Minervini auf Prof. Gerhards freundliche Vermittelung, sie sei dort gänzlich unbekannt. Ihre Höhe beträgt ohne Basis 14 Centimeter. Auf einer runden Basis steht die Göttin, zur Seite ein mit dem abgelegten Gewand überdecktes Gefäss; auf dem Boden zieht sich ein Zipfel des Gewandes noch hin. Der rechte Fuss bildet hier den wesentlichen Stützpunkt, daher auch das rechte Bein angespannt ist, die rechte Hüfte stärker hervortritt, die Weiche mehr eingesenkt ist. Der linke zurückgezogene Fuss ruht auf den Zehen, das linke Bein ist leicht gebogen und drängt sich schützend mit dem Oberschenkel an das rechte Bein an. Die Körperlinie der linken Seite ist leichter geschwungen und mehr entwickelt. Der Unterleib ist zart behandelt, die Brüste voll und jugendlich spitz. Ueber beide fällt das gelöste, feuchte Haar in grösseren Strängen von dem stark nach rechts und zugleich abwärts geneigten Haupte. Beide Arme sind mit dem Haar beschäftigt: der rechte ist höher gehoben und greift in den gelösten Haarbüschel, der als Krobylos geordnet war, der linke wendet sich niedriger an die Seite des Kopfes und greift hier in die herabwallenden Haare herein. Die Haare umschatten, umwallen tief das feine ovale Gesicht, dessen Blicke mit entschiedenster Wehmuth schräg nach unten, sichtlich zum feuchten Element gerichtet sind. Man kann in der That zuerst hier zweifelhaft werden, ob es sich um das erste neue Ordnen nach dem Bade oder um das letzte Lösen vor dem Bade handelt; man wird nach sonstiger Analogie für das Erstere sich entscheiden.

Von Marmorwerken kann ich zwei dieser Reihe zunächst angehörige zur Vergleichung heranziehen: eine Statue der Sammlung Torlonia (Clarac pl. 622 B. n. 1408 A) und eine der Villa Pamfili (Clarac pl. 626 B. n. 1383 F). Die erstere (Höhe 8 Palmen 7½ Zoll), von sehr schmächtiger, ja dürftiger Bildung des Unterkörpers gegenüber dem Oberkörper ist unterhalb der Kniee ergänzt, aber hat dieselbe Stellung, die wir fast durchgehend gefunden, mit dem Ruhepunkt im linken Fuss und der Biegung des rechten Beines. Nur scheint der rechte Oberschenkel hier im natürlichen Gefühl der Scham weiter vorgeschoben, als wir bisher sahen. Die linke Schulter ist wieder gesenkt, ebenso der linke Oberarm, während der rechte wagrecht sich streckt. Die linke Hand ist einfach auf die in reicher Fülle herabfallende Haarmasse gelegt, die rechte hebt die Fülle der Haare

Digitized by Google

dagegen in die Höhe. Der Kopf fast umschattet durch die Massen des gelösten Haares ist stark nach der linken Seite gesenkt und hat den entschiedenen Ausdruck der Wehmuth, die Züge haben dabei etwas Individuelles, was schon in diesem Ausdrucke leicht gegeben war. Die unteren Enden der herabfallenden Haarlocken sind ergänzt. Von dem daneben stehenden Delphin ist die obere Spitze antik.

Die andere Statue von kleinem Massstabe (3 P. 3 Zoll) aus griechischem Marmor ist in ihren unteren Extremitäten oberhalb der Kniee ergänzt, von den Armen ist der rechte am Beginn des Deltoides ergänzt, der linke am Ende desselben; die Zuthat des Badegefässes ist modern mit der ganzen Basis. Auch hier gleiche Motivirung der unteren Theile, der Körper selbst nur wenig nach links eingedrückt, der Kopf etwas rechts gesenkt mit jugendlicher Gesichtsbildung, die Haare einfach gescheitelt, feucht und daher compakt, ohne besondere Fülle. Dass die linke Hand das Haar gefasst, geht aus den erhaltenen Theilen klar hervor, nicht so auf der rechten Seite, wo eine leichtere Haarlocke auf die Schulter herabfällt; die Rechte hielt also vielleicht einen Toilettegegenstand.

Wir fügen hier noch die Erwähnung einer im Palast Colonna in Rom stehenden Venus hinzu, welche als mit beiden Armen das Haar fassend bezeichnet wird; ob sie unterwärts bekleidet ist, oder gänzlich gewandlos, davon ist mir nichts bekannt (Beschreib. Roms III. 2. S. 170).

An dieser Stelle muss ich auf einen trefflichen Venustorso aufmerksam machen, der auf macedonischem Boden, im alten Beroea sich findet und erst kürzlich von Delacoulonche in seinem Mémoire sur le berceau de la puissance macédonienne des bords de l'Haliacmon et ceux de l'Axius in der Revue des societés savantes T. V. Juill. 1858. p. 109 ff. beschrieben ist nebst einer kleinen bildlichen Skizze. Er gehört mit seinen vorn über die Schultern herabfallenden Locken in diese Reihe, wenn auch über die Bewegung seiner Arme, ob beide, ob einer das Haar fasste, man in Zweifel sein muss. Die Worte des Reisenden werden am besten selbst für das Werk zeugen (p. 115).

»C'est près de la maison d'un Turc, que se trouve le dernier fragment le plus intéressant. C'est un torse de femme de grandeur naturelle d'un très beau style, quoique un peu maigre. Le corps est complètement nu: les seins légèrement mutilés

Digitized by Google

laissent voir toute la pureté de leurs contours, ils ne sont pas très developpés. C'est une jeune fille plutôt qu'une femme, ce n'est pas la beauté accomplie, mais cette grâce délicate qui lutte et qui rivalise avec elle. La courbe des hanches, le modelé de la poitrine et du ventre sont d'une grande vérité et d'une grande souplesse. Les contours du dos ont dans leur ensemble de l'élégance et de la fermeté. Aux boucles de cheveux, qui retombent de chaque côté sur la poitrine, à la suavité idéale du corps nu on reconnoit une statue de Vénus. Le mouvement n'est malheureusement pas assez indiqué pourqu'on puisse deviner l'action de la déesse. Il semble pourtant, qu'elle les relevait et peutêtre qu'elle les portait à sa tête. Elle rappellerait ainsi la Vénus Anadyomène nue comme elle sortant de la mer et exprimant l'eau dont sont imbibés ses cheveux. On aimerait à se figurer que c'est là une copie de la Vénus peinte par Apelle. Quoiqu'il en soit, ce fragment appartient évidemment à une excellente époque, il date des rois de Macédoine — c'est le plus beau monument de l'art antique que l'on trouve aujourd'hui dans la Macédoine«.

Dass dieses Motiv der entkleideten, mit beiden Händen das Haar ausdrückenden Göttin auch den Terracottabildungen nicht fremd blieb, war natürlich. Als ein Fragment schönster Art wird uns eine aus Syrien gekommene Terracotte der in Paris 1852 versteigerten Sammlung Peretié bezeichnet (Arch. Anz. 1853. n. 60. S. 403). Auch in die Reliefs der Sarkophage, wo uns die Beziehung zu gestorbenen Frauen in mythologischen, aus dem Venusbereiche entnommenen Bildern vergegenwärtigt ward, ist die aufrechtstehende, nackte, das Haar ausdrückende Göttin übergegangen, womöglich von Tritonen in einer Muschel in die Höhe gehoben (Raoul Rochette Choix de peint. Texte p. 301. n. XVI).

Wir haben oben bereits auf eine wesentliche Modification der Grundauffassung der mit dem Haar beschäftigten Venus aufmerksam gemacht; indem wir bisher absichtlich die diese Modification dabei zeigenden Denkmäler übergingen, müssen wir sie nun als eine den andern ganz nahe verwandte und doch in sich besondere Denkmälergruppe ins Auge fassen. Das Wesentliche ist also, dass aus dem Motiv des einfachen Haarausdrückens der dem Bad entstiegenen Göttin nun das des Schmückens und Ordnens, besonders auch des Salbens hervorgeht und nur eine Hand mit dem Haar in Berührung bleibt. Es ist mir durch die

Güte des Herrn Prof. Gerhard möglich zu dieser Auffassung auf Taf. VII. B ein kleines interessantes dahin gehöriges Denkmal zu publiciren.

In den Vordergrund tritt hier eine bekannte Marmorstatue, die auf dem Forum Praenestinum gefundene spätrömische Porträtstatue in einer Venusbildung, die als Julia Soaemias von Visconti erkannt und im Vatikan aufgestellt ward (Mus. Pio Clement. II, pl. 51. Clarac pl. 607. n. 1339. Müller D. A. K. I, Taf. 71. n. 402). Das Gewandmotiv ist völlig das allgemeine dieser Art Statuen, speciell der pompejanischen, von deren Betrachtung wir ausgingen, dagegen ist der Schwerpunkt auf die rechte Seite gelegt und das linke Bein leicht gebogen, aber doch weiter vorgesetzt. Der starke, wenig erfreuliche Oberkörper ist fast ganz im Gleichmass beider Seiten gehalten, indem beide Schultern gleichmässig gesenkt sind. Zwischen ihnen tritt Hals und Kopf frei heraus, jener etwas nach rechts gewendet, das Gesicht etwas links gedreht, aber nicht gesenkt. Der Kopf ist verhältnissmässig klein, aber durchaus Porträt; die Haare sind einfach gescheitelt, hinter das Ohr gestrichen und fallen dann zu beiden Seiten mit einer langen Locke auf die Schultern herab, aber können als Perrücke abgenommen werden bis auf die Enden der Locken, die mit dem Körper aus einem Stück gebildet sind. Nur der rechte Arm ist wieder nach oben gebogen und fasst eine Locke, der linke Arm dagegen ist schräg abwärts gewandt und mit Recht in die Hand ein Balsamar gegeben. Zur Seite befindet sich ein Delphin mit Amor.

Von einer zweiten Statue im Vatikan, im Museo Chiaramonti (Mus. Chiaram. pl. 25. Clarac pl. 610. n. 1355) kommt nur der Kopf mit seinem reichen, von einem Band durchflochtenen Haar in Betracht, von dem eine herabfallende und dann gehobene Locke auf der rechten Seite allerdings eine hebende Hand voraussetzt; schon der nackte Oberkörper mit den Armen gehört nicht dazu nach dem Marmor, am wenigsten der Unterkörper mit den Extremitäten, der ganz der oberen Situation fremd ist und dessen wir bei Erwähnung der Syrakusaner Statue gedachten.

Auf ein bedeutendes statuarisches Werk dieser Gattung weist ein geschnittener Stein bei Lajard (Recherches etc. pl. XIV G. n. 15) entschieden hin; drei weibliche Gottheiten erscheinen hier vereint, die assyrische Hera mit hohem Kopfauf-

Digitized by Google

satz, zwei Stiere zur Seite, Geisel und Aehre in der Hand, zur einen Seite Athene Nikephoros, zur andern Aphrodite, mit dem Gewand um die Hüften geschlagen, mit der linken Hand die lange Haarmasse hebend und drückend, in der rechten einen Gegenstand, wohl ein Balsamar vor sich haltend, ein Eros reicht ihr dabei einen Kranz hinauf.

In diese Reihe gehört endlich das kleine, von uns auf Taf. VII. B. veröffentlichte Denkmal. Die mehrseitig geschliffene goldene Nadel, ein römischer Damenschmuck, wird von einem Thierkopf (Löwe oder Luchs?) bekrönt. Auf diesem erhebt sich die mit einem Trochilus gegliederte Platte mit einer etwas über 7 Centim. hohen Figur. Sie selbst in einem manierirten Stil gebildet steht aufrecht auf beiden Füssen; der linke Fuss ist gerade aufgesetzt, der rechte etwas zurückgezogen und leise gebogen. Ihr Oberkörper ist völlig entblösst bis auf den einen kurz über die linke Schulter nach vorn übergeschlagenen Zipfel des Gewandes. Dieses zieht sich unter den Weichen um den Unterleib mit umgeschlagenem oberem Rand herum und wird sichtlich an der linken hinteren Seite von der hier angelegten linken Hand gehalten. Die Beine in regelmässigen Falten ziemlich eng umschliessend fällt das Gewand bis auf die Füsse herab und stösst hier noch schräg sich erweiternd auf den Boden auf. Von den Füssen sind nur die Spitzen sichtbar. Der Oberkörper erhält seine Hauptmotivirung durch die Hebung des rechten Armes, der mit einer Biegung des Ellenbogens ziemlich im rechten Winkel sich zu dem Scheitel des etwas vor- und rechts gebogenen Kopfes zurückwendet. Die Hand fasst hier über der Stirne eine starke Haarlocke. Sonst erscheint das Haar einfach zurückgestrichen. Das Gesicht hat scharfe fast porträtartige Züge. Man wird hier auch zunächst an ein Ordnen des Haares überhaupt, weniger an ein Ausdrücken des feuchten Haares der dem Meere entstiegenen Göttin denken. Gewiss ein passendes Motiv für ein zum Befestigen des Haares verwendetes Objekt.

Dasselbe Motiv, die Haarlocke mit der einen Hand allein zu fassen, finden wir aber auch mit gänzlicher Nacktheit verbunden. In Leyden sah ich in der kleinen Gypsabgusssammlung nach Antiken, welche im Gebäude des Reichsherbariums sich befindet, einen interessanten Gypsabguss, welcher eine Uebergangstufe von den eben genannten mit Gewand um den

Unterkörper bekleideten Statuen zur Gewandlosigkeit zeigt; während die rechte Hand die Haarlocke fasst, zieht die linke das Gewand vom Bodengefäss herüber zum Schoos, also in der Weise der Venus von Troas. Wo das Original dazu zu finden, konnte ich nicht erfahren. Völlige Nacktheit zeigen zwei interessante wenn auch in ihrer Arbeit nicht besondere Marmorstatuen, eine in München (Clarac pl. 618. n. 1578) und eine früher in der Sammlung Chablais zu Rom (Clarac pl. 626. n. 1406). Jene ist klein (2 F. 2 Z.); in der grössten Unbefangenheit, ohne alles Bestreben durch eine Kniebewegung den Anstand zu wahren steht die Göttin, das Haar ist in einer starken Masse vom Hinterkopf zur linken Schulter herübergeführt und wird hier von der Hand gefasst, die etwas gesenkte rechte Schulter und der diese Richtung fortführende rechte Oberarm lässt in der Hand einen Gegenstand als gehalten vermuthen.

Die andere Statue von grösseren Dimensionen (5 Palm.), aber mittelmässiger römischer Arbeit ist durch die gute Erhaltung der verschiedenartigen Zuthaten interessant; die Häufung derselben, die uns in das Badezimmer einer römischen Dame gleichsam einführt, giebt uns zugleich die Endpunkte an, in welche die Ausbildung dieser Motive bei dem Venusideal führte. Auch hier eine gleiche völlige Unbefangenheit der Situation, der rechte Fuss ist ziemlich weit zurückgesetzt, der Schwerpunkt ruht auf dem linken Fuss. Der rechte Arm hebt leicht die über die Schulter fallende reiche Haarmasse, der linke Arm ist mehr gesenkt und hält ein Balsamar. Das Haar ist vorn bereits wesentlich geordnet. Neben ihr befinden sich zwei kleine Eroten, der eine mit beiden Armen ein Schmuckkästchen emporhaltend, der andere ein grosses Alabastron hinaufreichend; dazu kommt endlich auch das Badegefäss mit dem darüber niedergelegten Badetuch oder Gewand.

So haben wir also die Durchbildung eines glücklichen und bedeutsamen Grundmotivs, das von einem bedeutenden Künstler auch in der Plastik wie von Apelles in der Malerei aufgestellt war, durch statuarische Werke in Bronze, Marmor, Thon und edelem Metall nach allen Hauptbeziehungen, zum Bad, zum Schmuck, zum Ankleiden, in idealer und porträtartiger Auffassung verfolgt und kehren zu unserem an die Spitze gestellten Monument zurück. Ihr näherer Kreis in dem weiteren Bereich ist ihr zugleich schon angewiesen, aber sie übertrifft alle anderen

Digitized by Google

besprochenen Werke in dem Ausdruck, der schon in der Bewegung des Hauptes, dann aber auf dem Gesicht sich ausprägt. Diese Stimmung sehnsüchtiger Versenkung, das uns am Rand eines strömenden, immer sich erneuenden Wassers wohl ergreift und welches mit dem Wesen der meerentstiegenen Aphrodite so tief zusammenhängt, fehlt einzelnen der genannten Werke nicht ganz, z. B. der Statue im Museo Chiaramonti oder in Villa Pamfili, aber keine prägt sie so lebendig und tief aus, wie dieses anziehende Pompejanische Werk. Wo die Statue in Pompeji gefunden ward, ist mir nicht bekannt, aber wir werden kaum irren sie uns am Rand eines Wasserbeckens aufgestellt zu denken.

In dieser Senkung des Hauptes, in dem Ausdrucke der Wehmuth erhalten wir ein treffendes Analogon zu dem Torso der sogenannten Psyche von Neapel[22]), die ebenso wie die berühmte Venus victrix im Amphitheater von Capua gefunden ward und gleiche Behandlung zeigt. Der Venuscharakter derselben ward vom Bildhauer E. Wolff schon vor längerer Zeit richtig erkannt (Bull. d. inst. di corr. archeol. 1853. p. 132), aber die Motivirung der stark gesenkten rechten Schulter und des Oberarmes, der gehobenen linken Schulter, des Gewandrestes am Rücken ist noch nicht genau ins Auge gefasst worden. Sie weist entschieden auf die Hebung des Gewandzipfels mit der linken Hand und auf die Thätigkeit der rechten Hand an dem wahrscheinlich in die Höhe gezogenen rechten Fusse hin und führt uns so in den Kreis von Venusbildungen, der ebenfalls aus dem Grundmotive des dem Bade Entstiegenseins entsprungen, mit reichen Variationen durch ausgezeichnete Marmortorsen z. B. in London (Clarac pl. 622 A. n. 1406 C), aus Alexandria in Nimes jetzt (vgl. mein Städteleben Kunst und Alterthum in Frankr. S. 595), durch Bronzen und Terracotten vertreten ist und zu einer eigenen Behandlung einladet.

III. Venus mit dem Spiegel.

Wir haben bei den Untersuchungen, die an die zweite Publikation einer Venusbildung sich anschlossen, den Weg von dem

22) Ob die von Panofka unmittelbar vor seinem Tode versprochene Erklärung des Psychetorso durch ein pompejanisches Wandgemälde veröffentlicht ist, ist mir unbekannt; vgl. Archäol. Anz. 1858. S. 183. 193.

Digitized by Google

einfachen und so bedeutungsvollen Motiv des Meerentsteigens und der ersten daran sich schliessenden Thätigkeit des Haarabtrocknens zu dem des sich Schmückens, des sich mit einem Gegenstande der Toilette Befassens in den Denkmälern verfolgen können. Zu diesen Gegenständen gehört vor allem der Spiegel, das Salbgefäss, das Schmuckkästchen, dann solche, die wirklich dem Körper angelegt werden, wie die Brustbinde, schmückende Ringe an Arm und Bein, Halsschmuck. So sehr die ergänzende Willkür der Restauratoren hier oft Ungehöriges hinzugefügt, so wichtig sind uns die wirklich antiken Beispiele der Erhaltung solcher Gegenstände und die durch vergleichende Betrachtung sich ergebende Sicherstellung derjenigen Motive des ganzen Körpers, die durch das Halten, sich Befassen mit solchen Gegenständen bedingt werden. In dieser Beziehung bietet uns die auf Taf. IX. publicirte Bronze ein neues und interessantes Beispiel dar. Sie befindet sich jetzt im Besitze des bisherigen holländischen Gesandten in Rom de Meester van Ravestein, stammt aus dem Königreich Neapel, wahrscheinlich aus Pompeji und die Zeichnung giebt die Grösse derselben[23]). Ein rechteckiges bedeutend breiter als tiefes Postament, auf vier Thierklauen ruhend trägt die aufrecht stehende Statue, die jedoch nicht ganz in die Mitte der Platte gestellt ist; in der That zeigt sich zur Rechten derselben noch eine Vertiefung, worin ein anderer kleinerer Gegenstand befestigt war, wahrscheinlicher ein Gefäss mit Gewand als ein Amor, doch ist das Letztere auch wohl möglich. Die völlig unbekleidete Gestalt steht ruhig auf beiden Füssen, jedoch so, dass der linke den Hauptruhepunkt bildet, die linke Hüfte ein wenig mehr ausgebogen ist. Das rechte Bein ist etwas gebogen und zurückgesetzt. Die Körperformen sind breit und voll zu nennen, doch weniger fein durchgebildet. Beide Schultern sind heruntergelassen und beide Oberarme senken sich ähnlich schräg und vom Körper abseits. In den Unterarmen tritt die verschiedene Motivirung bestimmt hervor: der linke ist rückwärts zur Schulter gebogen und die Hand deckt dieselbe für den Beschauer, dagegen der rechte Unterarm streckt sich horizontal und bildet auf seiner inneren Seite den Stützpunkt zu dem in der gehobenen Hand gehaltenen Gegenstand, welcher sich sofort

23) Vorgezeigt und besprochen ward sie in der Sitzung des archäol. Institutes am 12. Febr. 1858, s. Arch. Anz. 1858. S. 179.

Digitized by Google

als Handgriff eines Spiegels zu erkennen giebt; noch befindet sich der Anfang zur Rundung daran. Der etwas rechts gewendete, aber durchaus nicht gesenkte Kopf zeigt eine Porträtbildung. Das Haar ist vollständig und sorgfältig geordnet, um das Gesicht zieht sich ein breiter Streif künstlich gemachter Haarwellen in einen Bausch über den Ohren endend, wie wir solche bereits an pompejanischen weiblichen Statuen finden, noch mehr ihnen in späterer römischer Sitte begegnen. Darüber erhebt sich ein breites und hohes Diadem. Von den eng anliegenden Haaren des Hinterhauptes fällt ein starker Haarbüschel auf die linke Schulter herab, während das Ende eines breiten Haarbandes auf die rechte Schulter sich senkt. Die Göttin oder die als Venus dargestellte römische Dame ist also dabei im Spiegel die eben vollendete Toilette der Haare zu überschauen, mit der einen Hand bereit dies oder jenes daran noch leicht zu verändern.

Mag auch vielleicht bei dem Spiegel, diesem feingewölbten, ehernen Diskus eine dunkle Erinnerung an das eherne Himmelsgewölbe im Hintergrund gelegen haben, zu welchem die Aphrodite Urania in so enger Beziehung stand und welches bei ihr oder der Aphrodite Areia in der Benutzung des Schildes als Spiegel einen bestimmteren Ausdruck fand[24]), so ist es doch gewiss, plastische Künstler und vorher die Dichter sind nicht von diesem kosmischen Gesichtspunkte ausgegangen, als sie der meerentstiegenen, aus dem Wasser geborenen Göttin die Beziehung zum Spiegel gaben, man möchte eher dann an den Spiegel des Wassers denken: nein, entschieden war es der Gedanke, dass die Göttin alles Liebreizes, aller Anmuth des Naturlebens besonders in seiner Frühlingspracht sich schmücke in jeglicher Beziehung mit Gewand, Geschmeide und Kopfputz. So sind es die Chariten, die sie baden, salben mit ambrosischem Oele (Hom. Od. VIII. 364; Hymn. in Vener. 61 f.), ja sie selbst, die *εὐστέφανος Κυθέρεια* reinigt und salbt sich das Antlitz mit ambrosischem Schönheitsmittel (Hom. Od. XVIII. 192 f.), sie legt an die von den Chariten gefertigten, blumendurchdufteten Gewänder, sie flicht sich und ihren Dienerinnen Kränze sie auf das Haupt zu setzen (Kypria bei Athen. XV. p. 682). War nun der Spiegel im Leben Bedürfniss für weiblichen Anzug

24) Gerhard gr. Mythol. I, S. 408; Preller gr. Mythol. I, S. 217.

Digitized by Google

und Schmuck, die Freude der Jungfrauen[25]) geworden, so trat er nothwendig auch ein in den Bereich der sich schmückenden Göttin. So haben wir ihn bereits in der Linken der züchtig bekleideten thronenden Göttin, die Apfel und Hase als Symbol noch zeigt und vor der ein Altar mit Früchten emporflammt auf dem archaistischen Relief der Villa Albani (Müller-Wieseler D. A. K. II, T. 24. n. 257). So erscheint der Spiegel so oft bei Aphrodite aufgehängt, gehalten von ihr oder ihrer Umgebung; erinnern wir nur an das Vasenbild freien Stiles (Millingen uned. monum. I, pl. 13. D. A. K. II. T. 26. 287), wo die Göttin sitzend in zierlicher Bekleidung getragen wird von zwei Eroten, den Spiegel in der rechten Hand, ein kleines Gefäss in der linken Hand, oder an das apulische Vasenbild, wo Spiegel und Taube in Aphroditehänden sich entsprechen (Inghirami Mon. etc. I. 42). Eine ganz bedeutende Stufe weiter in der unmittelbaren Umsetzung des Lebens der Göttin in die Sitte und Anschauung der Gegenwart und zwar des in den sittlichen Grundlagen bereits gelockerten Frauenlebens war es, wenn es bei Sophokles in seiner *Κρίσις* heisst (Athen. XV. p. 687 C): *τὴν μὲν Ἀφροδίτην ἡδονήν τινα οὖσαν δαίμονα μύρῳ τε ἀλειφομένην παράγει καὶ κατοπτριζομένην, τὴν δ' Ἀθηνᾶν φρόνησιν οὖσαν καὶ νοῦν, ἔτι δ' ἀρετὴν ἐλαίῳ χρωμένην καὶ γυμναζομένην.* Hier ist das *κατοπτρίζεσθαι* nicht blos den Spiegel führen, sondern sich gern und oft darin beschauen, damit ein eitles und verlockendes Spiel treiben. Eine weitere Ausführung ist es nun, wenn Kallimachos die Göttin schildert (Lavacr. Pall. 21): *Κύπρις δὲ διαγέα χαλκὸν ἑλοῦσα πολλάκι τὰν αὐτὰν δὶς μετέθηκε κόμαν.* In diesem Sinne weihen Hetären, wie Lais, der nie alternden Aphrodite den Spiegel (Plato und Julian Aegypt. epigr. in Anal. gr. ed. Brunck et Jacobs I, p. 170. n. 7; II, p. 494. n. 3. 4). Die Gegenüberstellung zu Eros mit Köcher und Pfeil veranlasst daher auch den Spiegel der Psyche zu geben (O. Jahn arch. Beitr. S. 164. n. 113). Aus dieser jüngeren Anschauung ist es nun auch hervorgegangen, wenn Aphrodite mit dem nur den Unterkörper verhüllenden Gewand oder in völliger Nacktheit, ohne irgend des Verhüllens ihrer Blösse zu gedenken, mit dem Spiegel sich beschäftigt, um den Kopfputz zu ordnen oder den geordneten zu überschauen.

25) *Χρυσέα δ' ἔσοπτρα παρθένων χάριτας* Eur. Troad. 1095.

Digitized by Google

Unsere Bronze ist nun, so weit mir bekannt, fast das erste sichere Beispiel einer solchen statuarischen Darstellung, wo der Spiegel sich noch erhalten hat. Unter den Bronzen der Sammlung Hertz in London wird eine Venus in den Spiegel blickend erwähnt, doch ohne nähere Angabe der Art der Erhaltung (Archäol. Anz. 1851. n. 35. S. 117). Auch eine sehr merkwürdige massiv silberne Venusstatuette, früher im Besitze von Lajard, abgebildet in desselben Recherches sur le culte de Venus pl. XIX. 15, zeigt uns die Göttin ganz nackend, stehend mit leicht gebogenem linken Fuss, den linken Arm gestützt auf ein von einem Delphin umwundenes Ruder, einen Apfel in der Linken haltend, die Rechte schräg gesenkt und nach vorn vorgestreckt hielt einen abgebrochnen Gegenstand, sicher einen Spiegel.

Auf geschnittenen Steinen ist die Darstellung einer nackten, im Spiegel sich beschauenden und das Haar ordnenden Venus wohl bekannt, z. B. auf einem Karneol der Dresdener Sammlung (n. 57. Hettner Bildw. S. 101). Dagegen möchte unter Archäologen kaum beachtet sein, dass unter den Glasgefässen mit altchristlichen Darstellungen, die den römischen Katakomben entstammen, uns eine durchaus hierhergehörige Darstellung mit anmuthiger Bildung begegnet; sie findet sich bei Perret Catacombes de Rome IV. pl. 30. n. 82. Eine nackte weibliche Gestalt mit geordnetem Kopfschmuck steht in der Mitte, sie hält mit der linken Hand ein Gewand oder Badetuch vor die Scham, während die Rechte zur Seite ausgestreckt einen runden Gegenstand zeigt, Apfel oder richtiger ein rundes Salbgefäss. Von der linken Seite eilt ein Eros herbei, einen grossen Spiegel ihr entgegenhaltend, von der andern Seite ein zweiter Eros, eine Blume emporhaltend, die noch an einer hohen Staude befindlich ist. Blumen trennen die Gestalten und ein einfacher Kranz umgiebt das Ganze. Die Inschrift lautet:

Parthe[NOPE
Fau]STINA FILIA
ZES
ES

Also hier noch eine unbefangene Benutzung einer antiken Darstellung weiblicher Schönheit und Sitte bei einer Mitgabe an eine geliebte Todte.

Von diesen sichern Beispielen aus, besonders auch von

einem statuarischen Werke, wie unsere Bronze sind wir nun auch berechtigt, Statuen der Venus, die in der Motivirung des ganzen Körpers, des Haares, vor allem des einen Armes derselben entsprechen, den Spiegel mit grosser Wahrscheinlichkeit als Attribut in die Hand zu geben. Ich weise z. B. auf die kleine Münchner Statue hin (Clarac pl. 618. n. 1378), die bereits besprochen wurde; ich führe eine Marmorstatuette des brittischen Museums an (Clarac pl. 622 A. n. 1406 A): eine Venus steht zwischen zwei Muscheln, so scheint es, haltenden Kindergestalten, Amor und Psyche, nackt bis auf eine schräg über die Schulter und unter der linken Brust hinlaufenden Binde, ohne mit einer der Hände den Anstand zu wahren; das schräg etwas abgewandte Gesicht, das sichtlich einen Gegenstand beschaut, die Biegung des linken Armes können leicht auf Annahme eines Spiegels in der linken Hand führen.

Immer mehr erweitert sich uns so der Kreis jener jüngeren Venusbildungen, in denen sie nicht mehr als die schaumgeborne, dem Meer entstiegene, mit dem Zauber der reinen Weiblichkeit alles bezwingende, alles Unreine von sich abhaltende Göttin erscheint, sondern als ein entkleidetes, hetärenhaftes, eifrig mit ihrer Toilette beschäftigtes Weib, welchem aller Zauber der Befangenheit und Schüchternheit abgestreift ist, das sich nur umgeben weiss von Sklavinnen oder Mitbadenden im öffentlichen Bade. Welcher Abstand liegt zwischen diesen Bildungen und der Schöpfung eines Praxiteles! Und doch hat er den grossen Schritt zuerst gewagt, von der Darstellung der Göttin den letzten Rest religiöser, heiliger Scheu vor einer Himmelsmacht abzustreifen und sie als schutzloses, hülfsbedürftiges Weib freilich in ihrer Reinheit, in ihrem Zagen zu erfassen. Schritt für Schritt ist die griechische Kunst der alexandrinischen Periode vor allem, dann noch der der ersten römischen Kaiserzeit diesem Wege weiter gefolgt durch alle die Nuancirungen, die das Grundmotiv selbst, die der Culturzustand, die Sitte der Zeit an die Hand gab, aber sie ist — und das haben die obigen Betrachtungen schlagend gelehrt — doch in ihren Hauptbildungen der idealen Mitgabe der grossen Kunstzeit nicht untreu geworden. Erst die spätere römische Kaiserzeit hat von diesen Venusgestalten allen Duft einer höhern Abkunft abgestreift und doch vorzugsweise nur in den kleineren, mehr als Schmuck des Hauses, der Bäder oder auch des Grabgemaches gebildeten Werken.

Digitized by Google

So war es auch möglich, dass wir Werke, die in ihrer Entstehung ziemlich in einem Zeitraume von fünf Jahrhunderten auseinander liegen, in Vergleich bringen und sie von einem noch gemeinsamen Standpunkt aus betrachten konnten.

Die vorliegenden Untersuchungen umfassen nicht einmal das ganze Gebiet derjenigen Venusdarstellungen, die zum Wasserleben, zum Baden und sich Schmücken in Beziehung stehen; wir haben die hier noch fehlenden Denkmälergruppen aber an einzelnen Punkten näher bezeichnet, für eine Gruppe Urheber und Zeit der Bildung zuerst bestimmt. Mögen sie wenigstens als ein Beitrag zu der umfassenden Aufgabe einer Monographie über das Venusideal nicht unfruchtbar gewesen sein!

Nachtrag und Berichtigung.

Zu I. S. 12 sind nachzutragen zwei Griffe mit Spiegelbehälter, an denen noch die Ringe zum Aufhängen erhalten sind, publicirt im Museum Gregorianum t. XII. n. 1. 1 a. XIII. n. 1. 1 a. Der erste 1834 in Vulci gefunden zeigt uns eine stehende nackte weibliche Gestalt mit zwei Armspangen und Halskette geschmückt; in der linken gehobenen Hand hält sie einen Spiegel, die rechte ist in scharfem Winkel zum Haare geführt; dieses selbst ist hinten hinauf über die verbindende Klammer gestrichen. Die ganze Motivirung der Gestalt mit leicht gebogenem rechtem Bein ist schön und edel. Also hier giebt uns der Griff die unmittelbare Darstellung des Gebrauches.

Der zweite Griff aus Chiusi stammend, in Rom im Vatikan befindlich, wird gebildet von einer weiblichen Flügelgestalt, hinten bekleidet, mit vorn ganz geöffnetem Gewand um den Leib gegürtet; die linke Hand ist zierlich zur Schulter gehoben, die rechte an die Seite gelehnt. Armspangen, Schuhe und geordnetes Haar fehlen nicht.

Zu II. S. 44 Z. 11 v. u. Auf einem Thonrelief bei Campana Opere in plastic. t. 54. befindet sich eine stehende nackte Venus, mit beiden Händen an einer herabfallenden Locke der rechten Seite beschäftigt, während ein Eros mit Apfel oder Spiegel ihr entgegeneilt, in sehr anmuthiger Bildung, sichtlich das Nachbild eines statuarischen Werkes.

I. S. 8 Z. 17 v. o. l. Leistens für Kastens.

Digitized by Google

Register über beide Abhandlungen.

Adler p. 7.
Amazonen p. 5.
Alexandria Troas II. p. 10.
Aphrodite: *Ἀρεία* II. p. 8; *Εὔπλοια* II. p. 14; *Οὐρανία* II. p. 8; *Πορτία* II. p. 14.
—feste in Rom II. p. 18.
—Statuen
A. erwähnte: des Daedalos II. p. 14. 35.
des Kephisodotos II. p. 13.
— Kleomenes II. p. 15.
— Menophantos II. p. 9.
— Phidias II. p. 8. 14. 34.
— Philiskos II. p. 14.
— Polycharmos II. p. 14. 35.
— Praxiteles II. p. 8.
— Skopas II. p. 8.
in Alexandria Troas II. p. 9.
— Byzanz II. p. 38.
— Hermione II. p. 14.
— Knidos II. p. 7.
am Meeresufer II. p. 33.
in Rhegion II. p. 14.
in Rom ohne Künstlernamen II. p. 8. 33.
B. erhaltene:
a. in Bronze II. p. 21. 39. 41. 49. 52.
b. in Gold II. p. 46.
c. in Marmor:
in Athen II. p. 14.
— Beroea II. p. 43.
— Dresden II. p. 11. 17. 12.
— England ausser London II. p. 12. 17. 21. 26.
— Florenz II. p. 11. 13 16. 20. 26.
— Leyden II. p. 10. 16.
— London II. p. 14. 12. 18. 53.
— Madrid II. p. 17.
— München II. p. 9. 17. 25. 47. 53.
— Nimes II. p. 18.
— Neapel II. p. 5. 9. 10. 11. 12. 16. 21. 34.
— Paris: im Louvre II. p. 8. 10. 16. 20; bei Brunet II. p. 17. 20; nach Millin II. p. 11. 17. 20. 26. 27.
— Petersburg II. p. 12.
— Rom: im Vatican II. p. 9. 10. 11. 16. 19. 20. 26. 39. 45.
— Capitol II. p. 12. 27.
Samml. Albani II. p. 10. 22.
— Borghese II. p. 12. 16.
— Camuccini II. p. 11. 16.
— Cavaceppi II. p. 20. 40.
— Chablais II. p. 17.
— Chigi II. p. 9.
— Colonna II p. 13.
— Giustiniani II. p. 11. 16. 24. 25.
— Ludovisi II. p. 9.
— Massimi II. p. 16.

Digitized by Google

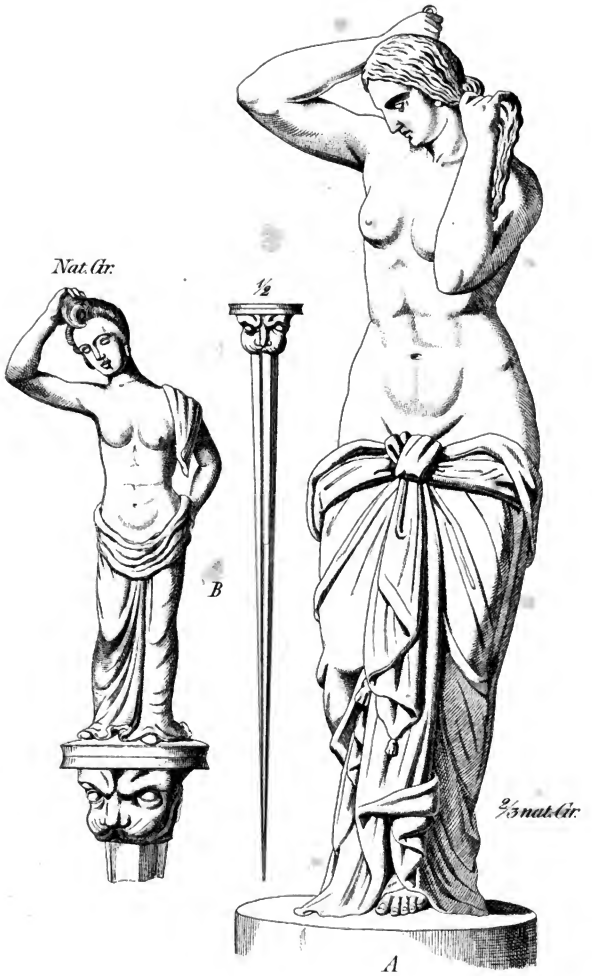
Samml. Pamfili II. p. 16. 24. 42.
— Torlonia II. p. 9. 10. 16. 42.
— Valentini II. p. 9. 16.
in Syrakus II. p. 10.
— Venedig II. p. 11. 16. 20. 23.
d. in Silber II. p. 52.
e. Terracotten II. p. 9. 44.
Aphroditen-Köpfe II. p. 28.
—Reliefs II. p. 21. 22. 24. 34. 44. 51. 54.
—Glasgefäss II. p. 52.
—Münzen II. p. 21. 37.
—Steine, geschnittene II. p. 45. 52.
—Vasenbilder II. p. 51.
Apollo Karneios p. 17.
Ariadne: Mythus p. 22. 23.
—Cultus p. 24.
—Darstellungen erwähnte p. 23. 28. 34. 36.
— — erhaltene:
— — Gemälde p. 24. 27 f. 29. 36. 37.
— — Münzen p. 27.
— — Reliefs p. 24. 26. 40.
— — Statuen p. 25. 28 f. 37.
— — Steine geschnittene p. 27. 39.
— — Vasenbilder p. 23.
Atlanten p. 14. 15.
Bithynische Städtemünzen II. p. 37 f.
Daedalos aus Sikyon II. p. 35. 36.
— — Bithynien II. p. 35. 36.
Delphin II. p. 19. 20.
Eroten p. 6. 7. 44. II. 22. 23. 24.
Erotische Scenen p. 4.
Grabreliefs p. 41. 42. 45.
Griffe an Gefässen p. 10.
— an Spiegeln p. 11 ff., II. p. 54.
Herakles p. 2. 4. 5.
Hermaphrodit p. 12. 39.
Hermes Kriophoros p. 15.
— des Kalamis p. 16.
Inschriften p. 3. II. p. 52.
Kopf männlicher p. 3.
Livia p. 3.
Monogissa II. p. 36.
Muse p. 42.
Nikaea II. p. 37.
Nikomedia II. p. 36.
Phryne II. p. 33.
Psychetorso II. p. 48.
Sappho p. 42.
Satyrn p. 6.
Schiff p. 6.
Vasen, griechische p. 4—7.
Wasservogel p. 44.
Widder p. 16.
Zeus Stratios II. p. 36.

Digitized by Google

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google



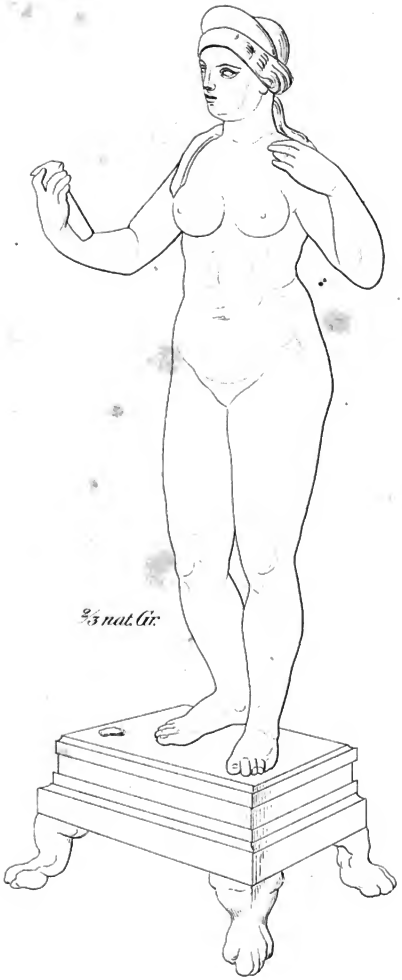
Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Nat. Gr

Digitized by Google



⅔ nat. Gr.

Lith. Anst. v. J. G. Bach, Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google